محمد جمال صقر

النَّصِّيَّةُ الْعَرُوضِيَّةُ
مِنَ التَّطْبِيقِ إِلَى التَّنْظِيرِ

٢٠٢٢=١٤٤٣

www.mogasaqr.com

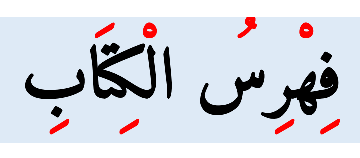
بِسْمِ اللّٰهِ

سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى وَبِحَمْدِهِ

وَصَلَاةً عَلَى رَسُولِهِ وَسَلَامًا

وَرِضْوَانًا عَلَى صَحَابَتِهِ وَتَابِعِيهِمْ

حَتَّى نَلْقَاهُمْ


فِهْرِسُ الْكِتَابِ

مُقَدِّمَةُ الْكِتَابِ

"النصية العروضية" نظرية تفسيرية، يتسع لها وبها علم لغة النص الشعري ولاسيما العربي. لم يتمَّ لصاحبها بُنيانُها إلا بعد خطوات من سعيه في سبيل تطبيقها، ثُم استأسَرَ لها حفيًّا بها، يحتكم إليها، ويبني عليها، ويدعو إليها. إنها صحبة كريمة قديمة مستمرة، نشأ عن كل خطوة من خطواتها مقالٌ علمي كان خالص التطبيق فصار مشوب التطبيق بالتنظير، وكان خالص التنظير فصار مشوب التنظير بالتطبيق!

وفيما يأتي من هذه المقدمة بيان تلك المقالات والخطوات، كيف نشط لها صاحبها وكيف صبر عليها؛ لعل الحق -سبحانه، وتعالى!- أن يتيح لها من يقدرها قدرها، فيعتني بها، يؤيد صوابها، ويفند خطأها، أو يذود عن تَفَنُّنِها، ويُكفكف من شَطَطها!

(١)

صيف 1998 كلفتني كلية الآداب بجامعة السلطان قابوس العُمانية، تدريس الاستشراق (استكشاف الحضارات الشرقية) -وقد قصرتُه عندئذ على الاستعراب- فاشتغلت بنقد نظام التفكير العربي حتى كتبت فيه مقالي المنشور بالعدد 30 من مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة "رعاية النحو العربي لعروبة أطوار اللغة والتفكير"، وكانت احتشدت لي في أثنائه نصوص أخرى كثيرة، اجتمعت على دعوة واحدة إلى "تفجير نظام اللغة والتفكير"؛ فكتبت فيها بهذا العنوان مقالا عَجَزَ عن شأوها فلم ينتشر!

ثم رغبتُ صيف 2003 إلى المجلس الأعلى للجامعات المصرية في ترقيتي إلى أستاذ مساعد، فطالبني ببحث مرجعي عاجل لا يتجاوز إنجازه الشهر، فأبتُ إلى نصوص تلك الدعوة وما انضاف إليها لديّ بعدئذ مما يشبهها، وقلبتُ فيها الرأي حتى قصرتُها على تفجير نظام الشعر العربي، ثم استنبطت منها في ضوء نظرية النحو الفلسفي أو الكلي التشومسكية، ما سميتُه أعمال التفجير الثلاثة (النحوي والصوتي والدلالي)، ثم وقفت على كتاب الدكتور عبد الكريم حسن "لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات"، الذي جعلتُه من "سَبْر التفجير بنفسه". وعلى رغم إهمال الدكتور عبد الكريم من كتابه أحد أعمال التفجير الثلاثة (التفجير الصوتي)، عرضتُه له عرضا، ونقدته، وانتهيت إلى وجوب سبر أعمال التفجير الثلاثة كلها بأعمالِ نقيضِ التفجير (التحجير)، ثم قصرتُ مقالي على سبر هذا العمل الذي أهمله، ولاسيما في مستواه العروضي.

لقد جعل الدكتور عبد الكريم همه في هذا الكتاب قصيدة أدونيس "زهرة الكيمياء"، فآثرت عليها "هذا هو اسمي" التي آثرها أدونيس نفسه، ثم وازنتها بقصيدة له تستحق الوصف بالتحجير "قالت الأرض"، وزنا، وتقسيما، وبحرا، وتقفية، وتدويرا، وتفاعيل، ورسما- حتى انتهيت إلى أنه "ليس يمتنع أن يتحجر المتفجر أي أن يُعود فيسقط عنه التأثير، فيتفجر المتحجر أي أن يُراجع وتُقطع به العادة فيتعلق به التأثير ما صَحَّ تشبيهُ الشاعر عمله باللغة بعمل الفلاح بالأرض، فإن العمل الذي يقلبها ظهرا لبطن مرة يقلبها بطنا لظهر مرة أخرى، {وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ}، صدق الله العظيم"!

كانت لجنة اللغة العربية في كلية الألسن بجامعة عين شمس، قد اجتمعت على عدم ترقيتي، فرأَتْ ألّا حاجة إلى إفراد هذا البحث المرجعي وحده بالقبول! ثم زرتُ بعدئذ عضوين من أعضائها: أما أولهما ففرح بزيارتي فرحا شديدا حتى قال: الحمد لله! لقد خفت أن تلعننا جميعا! وأما الآخر فضاق بي ضيقا شديدا حتى قال: لقد دخل علينا أول اجتماعنا فلانٌ، فقال: هل قرأتم بحث ابن كذا، وسبَّني متظاهرا بنقل السَّبّ! يقصد هذا المرجعي "تفجير عروض الشعر العربي"! ثم ضرب الدهر ضرَبانه، فإذا نادي دار العلوم بالقاهرة يحتفي بفوزي أنا والمُدَّعَى عليه سَبِّي، ببعض الجوائز المصرية الرفيعة، ويجمع بيننا على مقاعد المنصة!

(٢)

فيما سماه "شكر وتقدير واجب"، من "الشعر المصري القديم وبناؤه الإيقاعي خلال نصوص الدولتين الوسطى والحديثة: دراسة لغوية أدبية"، رسالته للماجستير التي حصل عليها عام 2009، بشعبة الآثار المصرية من قسم الآثار والحضارة بكلية الآداب من جامعة حلوان- توجه إليَّ هاني رشوان -وهو الآن باحث دولي رفيع المستوى- قائلا: "أستاذي وصديقي وأخي د/محمد صقر أستاذ اللغة العربية بدار العلوم، والذي كانت مجهوداته العلمية بمثابة الثقاب الاستهلالي الذي أشعل في ذهني الضوء لرسم الطريق في كثير من الإشكاليات الفنية التي استعصت على الكثيرين من متخصصي الشعر والأدب

المصري القديم"، ولم يكن ما أشار إليه غير مقالي "تغزل الجاحظ عن الصناع: دراسة نصية عروضية"!

لقد خرج هذا المقال من رحم تجربتي الطويلة تدريس علم العروض، بقسم اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس! نعم، فقد أعرضت قليلا قليلا عما جرت به العادة في الجامعات القديمة، وأقبلت أعالج القصائد الطبيعية الكاملة، "مُنَبِّهًا عَلَى خَصَائِصِهَا الصَّوْتِيَّةِ الْعَرُوضِيَّةِ الْمُعَوَّلِ عَلَيْهَا فِي تَمْيِيزِ أَنْوَاعِ الشِّعْرِ، تَوَصُّلًا إِلَى الْأَفْكَارِ الْبِنَائِيَّةِ الْمُعَوَّلِ عَلَيْهَا فِي أَدَاءِ رَسَائِلِ النُّصُوصِ وَتَلَقِّيهَا"، غير مشغول بتعديد الصور الوزنية والقافوية التي لن يحيط بها استقصاء، ولا خائف من العجز عن تخريج ما أهملتُه منها. كيف وهي خصائصُ روحٍ يتنقل في أجسام كثيرة، إذا ضبطتُها في أحدها لم أخش أن تخالفه سائر الأجسام ما دام فيها كلِّها الروحُ نفسُه! ثم إن ما أستفيده من المعنى الصوتي العروضي البنائي، أَبْعَدُ تأميلًا مما أهملتُه، وأَصْعَبُ تَحْصِيلًا!

اغتنمت في هذا المقال أحد عشر نصا شعريا غزليا، نظمها الجاحظ بلسان الخيّليّ (القائم على رعاية الخيل)، ثم الطَّبيب، ثم الخيّاط، ثم الزَّرّاع (الفَلّاح)، ثم الخبّاز، ثم المُؤَدِّب (معلم الصغار في الكُتّاب)، ثم الحَمّاميّ (القائم على الحَمّام العامّ)، ثم الكَنّاس (القائم على تنظيف البيوت)، ثم الشَّرابيّ (القائم على بيت الخمر)، ثم الطَّبّاخ، ثم الفَرّاش (القائم على فرش البيوت)- ليقنع الخليفة المعتصم بضرورة تثقيف أولاده خشية أن يعجزوا عن البيان بما يناسب

المقام، مثلما عجز هؤلاء الصناع، الذين لما تغزلوا لم يتخلصوا من آثار صنائعهم؛ فافتضحوا!

تقدمت بدراسة هذه النصوص خطوة ثانية صريحة، في سبيل التطبيق النصي العروضي، حتى أفضيت من معالجة بضع عشرة فكرة، إلى بيان علاقة طائفة منها بما عرف عن الجاحظ من "عناية بالمهمل"، وعلاقة طائفة ثانية بما عرف عنه من "تأمل المفارقات"، وعلاقة طائفة ثالثة بما عرف عنه من "الترفيه عن المتلقي"، تلك الشعب الثلاث التي استحدثها الجاحظ في الكتابة العربية.

ولقد كان من عجائب هذا المقال أنه نُشر في العدد 36 من مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة حين كان رئيس تحريرها أستاذنا الحبيب الدكتور شعبان صلاح -نسأ الله في أثره!- فشكوت إليه إخلال الطباعة ببعض ما فيه؛ فنُشر في العدد 38 سليما معافى دليلا خالدًا على ما ينبغي أن تكون عليه رئاسة التحرير! ثم كان من بركات هذا المقال أن أثنى عليّ فيه أستاذنا الحبيب الدكتور علي أبو المكارم، ثناء عريضا لم أعهده لا منه ولا من غيره؛ حتى ظننتُ به الظنون، عفا الله عني، ورحمه، وطيب ثراه!

(٣)

"عَزَّ عِلْمُ الذَّوْقِ أَنْ يُدْرِكَهُ عَالِمٌ جَانِبَنَا مَا احْتَرَمَا"،
ابن عربي.

ذكر أبو عمرو بن العلاء الأعشى، فقال: "نَظِيرُهُ فِي الْإِسْلَامِ جَرِيرٌ، وَنَظِيرُ النَّابِغَةِ الْأَخْطَلِ، وَنَظِيرُ زُهَيْرٍ الْفَرَزْدَقُ". ولما كنتُ قد خبرت من قبلُ صدقَ ما يبوح به علماؤنا القدماء الكبراء من أحكام أذواقهم التي يعجز عن إدراكها من لم يحترم جانبهم، جعلتُ بين عينيّ مقالته، أتوسل بها إلى دراسة شعرائها زوجينِ زوجينِ؛ ففُرق لي أولا عن مقالي "بين الأعشى وجرير: موازنة نصية نحوية"، الذي حصلتُ به على درجة أستاذ مساعد، ثم فُرق لي ثانيا عن مقالي "بين زهير والفرزدق: موازنة نصية عروضية"، الذي حصلت به على درجة أستاذ! وكان من خبر هذا المقال الثاني أن قسم النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم من جامعة القاهرة، دعا الباحثين عام ٢٠٠٧، إلى مؤتمره الدولي "العربية والدراسات البينية"، فشاركت به فيه، من حيث وُلد لي مُقابَلًا بين نظامَي اللغة والعروض، وأولهما أعلق بالطبع والآخر أعلق بالصنعة، وحسبي بها بَيْنِيَّةً!

لقد تقدمت بهذا المقال خطوة ثالثة صريحة، في سبيل التطبيق النصي العروضي، فنخلت شعرَيْ زهير والفرزدق نخلا، حتى تميزت لي فيهما قصار قصائدهما من طوالها، فاخترت خمس قصار من شعر الفرزدق، لخمس قصار هي كل ما في شعر زهير، وطويلة من شعر هذا لطويلة من شعر ذاك، حريصا في كل زوجين على تواردُهما لغة وعروضا، ثم تأملت من شؤونها النصية العروضية تسعا وعشرين مسألة، اجتمع زهير والفرزدق منها على وجوه ربما كانت وراء مقالة أبي عمرو بن العلاء، وافترقا في وجوه أخرى ربما كانت وراء بقائهما جميعا معا في العربية شاعرين كبيرين؛ حتى قال عكرمة بن جرير:

"قُلْتُ لِأَبِي: يا أَبَتِ مَنْ أَشْعَرُ النّاسِ؟ قالَ: أَعَنِ الْجاهِلِيَّةِ تَسْأَلُنِي أَمْ عَنِ الْإِسْلامِ؟ قُلْتُ: ما أَرَدتُّ إِلّا الْإِسْلامَ، فَإِذْ ذَكَرْتَ الْجاهِلِيَّةَ، فَأَخْبِرْنِي عَنْ أَهْلِها! قالَ: زُهَيْرٌ أَشْعَرُ أَهْلِها. قُلْتُ: فَالْإِسْلامِ؟ قالَ: الْفَرَزْدَقُ نَبْعَةُ الشِّعْرِ"!

(٤)

ما أكثر ما وصفنا بالعبقرية الإنسان الشديد الذكاء وهي منه براء، فما العبقرية إلا الإبداع، أي بلوغ الغاية من غير مسالكها المطروقة، وما الذكاء إلا تحكيم الخبرة، أي استحضار التجارب والاستفادة منها، وفي قليل من الذكاء كفايةُ العبقريِّ! هذا أصل راسخ ثابت، تتفرع منه أعمال الإنسان كلها، ومنها الشعر: أما ذكاء الشاعر في عمله فاستحضاره ما ادخره منه وجَرْيُه مجراه، وأما إبداعه في عمله (عبقريته) فسياسته ما حضره مما ادخره وجَرْيُه غيرَ مجراه! ولا ريب في أن كبار الشعراء أحوج إلى جرأة الإبداع منهم إلى شدة الذكاء، وعندئذ يقوم متلقو شعرهم في مقام الدَّهَش الذي من قام فيه ذهل عن حاله ذهول المنوم مغناطيسيا ثم انقاد انقياده!

ولقد وُفِّق أبو الطيب المتنبي في قصيدته "أَجَابَ دَمْعِي وَمَا الدَّاعِي سِوَى طَلَلِ"، إلى إدهاش متلقيها الذين تَرَبَّصوا به في مجلس سيف الدولة الحمداني، وبلوغ الغاية التي تَغَيَّاها منه، جميعا معا، ولكنْ لم يُنسب هذا الإدهاش من تلك القصيدة ذات الثمانية والأربعين بيتا، إلا إلى البيت الأربعين وحده، ثم إلى ما استطرد إليه عنه في المجلس نفسه مما ليس من

قصيدته، فرأيت أن أنسبه قبل ذلك إلى القصيدة كلها، ففصّلتها في مقالي "ظاهرة الإدهاش العروضي اللغوي في شعر المتنبي"، على ثلاثة فصول (الغزل، والمدح، والعتبى)، وعشر فقر (الشكوى، واليأس، والحكمة، والذكرى، والجود، والتنبيه، والإقدام، والتعليق، والرجاء، والثناء)، وأربع وسبعين جملة، ثم اشتغلت بسَبْر ما وقع بين هذه الطبقات المفصلة كلها من وجوه الإدهاش العام الخفية، لأتفرغ بعدئذ لنَقْد ما وقع بين أفعال البيت الأربعين المشار إليه آنفا وما استطرد إليه عنه، من وجوه الإدهاش الخاص الجليّة. ولما كنت قد عثرت في شعر المتنبي من مثل ذلك على كثيرٍ غير مُشارٍ إليه ولا مُعتنًى به، جمعتُه وصنفتُه جمعا وتصنيفا كاملين كافيين، ثم ألحقته بالمقال، عسى أن أنشط له أنا أو غيري!

لقد اشتمل هذا المقال من الطرب العروضي اللغوي، على ما استحق أن يُعدّ خطوة رابعة في سبيل التطبيق النصي العروضي، اختلف فيها مقدِّروها على وجهين: رضًا أفضى إلى توصية بالاتباع والاقتداء، وسخَط أفضى إلى سخرية بما فيه من ادعاء! والحمد لله على سخط الساخطين ورضا الراضين!

(٥)

نصح خلف الأحمر لأبي نواس حين استدلَّه على سبيل الشعر، أن يحفظ من تراثه ثم أن ينسى ما حفظه، فإنه بعدئذ يجد الشعر. ولا أظن أنه أراد بنسيانه ما حفظه أن يفقد أثره من وعيه الباطن وكأنه لم يكن، كيف

وقد نصحه من قبل أن يحفظ منه ما استطاع، وكلما ازداد محفوظه ازدادت مقدرته! ولكنه أراد أن يجعله خلفه لا أمامه؛ فعندئذ يرى رأي نفسه لا رأي غيره، فيقول شعر نفسه لا شعر غيره. ولعل اتخاذ النَّصِّيِّين المعاصرين ذلك عقيدة ثابتة فيما يرونه معايير النصية التي لا تقوم للنص قائمة ولا تنسب إليه قيمة إلا بها، أن يكون وراء اختصاص "التَّنَاصّ" بسُبع هذه المعايير السبعة؛ إذ فيه تتنادى النصوص وتتكامل، ويدل بعضها على بعض، وينصر بعضها بعضًا، وهو ما لم ينكره أدباؤنا القدماء شعراء وكتّابا ونقادا، ولكنهم تعارفوا على تسميته "سرقة"، غير متحرجين من هذه التسمية، بل ربما افتخروا بها، ولاسيما أنها عندهم سرقات متعددة مختلفة، يجعل بعضُها السارقَ أصلح من المسروق!

ولقد كنت عثرت في "أغاني" الأصفهاني على أخبار شديدة اللطافة، اشتجر فيها الفن والعلم، والسَّخَر والطرب، والهزل والجد، اصطفيت منها ما سلسلت به سلسلتي "منمنمات على جدران المجالس العربية"، التي لم أكن أجاوز فيها نقل النص وتدقيقه وضبطه وترقيمه وعنونته، حتى أغراني بعض قرائها بأن أجاوز ذلك، فبدأت بما سميته "عقوق الشعراء"، وكان في سرقة سلم الخاسر من شعر أستاذه بشار بن برد -وهو بمنزلة ما نصح خلف الأحمر لأبي نواس أن يحفظه ثم ينساه قبل طلب الشعر- وغَضَبِ بشار عليه ثم رِضاه عنه، وما بين غضبه ورضاه مما استبطنتُ من سروره به! وتتبعت موارد هذه السرقة، حتى وجدت ابن الأثير في "المثل السائر"، جعلها أُمَّ بابها القائم على "أَنْ يُؤْخَذَ الْمَعْنى وَيُسْبَكَ سَبْكًا موجَزًا، وَذلِكَ مِنْ أَحْسَنِ السَّرِقات، لِما فيهِ مِنَ الدَّلالَةِ عَلى بَسْطَةِ النّاظِمِ فِي الْقَوْلِ، وَسَعَةِ باعِه فِي الْبَلاغَةِ"، وجَمَعَ إليها فيه تسعة أمثلة

أخرى، رَدَّدتُّ بينها النظر حتى استصفيتُ منها أربعة (مثال بشار وسلم، ثم مثال أبي نواس وابن الرومي، ثم مثال ابن الرومي وابن قسيم، ثم مثال أبي العتاهية وأبي تمام).

إنها إذن مسألة "إيجاز السَّبك بين بَسطة القول وسَعة البلاغة"، التي ينبغي فيها تأمل "مقادير المقاطع والكلم"، و"الخصائص العروضية الوزنية"، و"الخصائص العروضية القافوية"، و"بنية التقابل الواحدة المستمرة"، و"معالم بِنَى التقابل في الأمثلة الأربعة"، توصلا إلى تَجْلِيَةِ وجوهٍ من قدرة اللغة العربية على توليد أطوارها بعضها من بعض، تَوْليدًا صَحيحًا نافِعًا ناجِحًا- ووجوهٍ من تلاقي الأعمال الفنية العربية السالفة والخالفة على ما يقتضيه استيعابُ حركة الثقافة العربية الإسلامية، لا حركةِ غيرِها، مهما تكن عالَمِيَّتُها أو عَوْلَمَتُها! تلك خطوة خامسة في سبيل التطبيق النصي العروضي، خرجتُ بها من ضيق الموازنة المغلقة -التي افتتنتُ بها، وما زلتُ!- إلى سعة الموازنة المفتوحة، إيمانا بالحضارة العربية الإسلامية، التي لا يؤمن بها إلا من يُخلص لثقافتها، ولا يُخلص لثقافتها إلا من ينقطع لاستيعابها، ولا ينقطع لاستيعابها إلا من يَدأَبُ على النظر في مسائل لغتها، لا يَكِلُّ ولا يَمَلُّ.

(٦)

من أجل "تَجْلِيَةِ وجوهٍ من قدرة اللغة العربية على توليد أطوارها بعضها من بعض، تَوْليدًا صَحيحًا نافِعًا ناجِحًا- ووجوهٍ من تلاقي الأعمال الفنية العربية

السالفة والخالفة على ما يقتضيه استيعابُ حركة الثقافة العربية الإسلامية"، عالجتُ في "مقام السرقة"، علاقة بعض الشعر ببعض، ولكنني بقيت من كفاية ما صنعت على قلق، من حيث لم أبرح دارة الشعر، حتى اهتديت إلى معالجة علاقة بعض الشعر ببعض النثر!

لقد درج معلمو البيان على إغراء تلامذتهم بحل المنظوم (نثر الشعر)، وعقد المنثور (نظم النثر)، فطرَّقوا ليَ الطريق إلى غايتي -أحسن الله إليهم!- ولكنني بقيت كذلك على قلق من جدوى النصوص المتكلَّفة على القول الفَصل، فذهبت أفتش عما كان منها عَفْوًا لا قَصْدًا، فعثرت على ثمانية وخمسين نصا، متزاوجة (نصفها يُناصُّ نصفها)، ردَّدتُّ فيها النظر حريصًا على وجوه التوارد التي تقتضيها الموازنة المفتوحة التي احتكمت إليها من قبل في "مقام السرقة"، حتى استصفيتُ منها عشرين (عشرة تُناصُّ عشرة)، نصفها من نظم المنثور ونصفها من نثر المنظوم، ورتبتُها على تواريخ حدوث لواحقها، ثم أقبلت أستنبط أسرارها العامة والخاصة، بمقالي "خصائص التفكير العروضي اللغوي بين نظم المنثور ونثر المنظوم"، الذي كان خطوتي السادسة في سبيل التطبيق النصي العروضي.

لقد عثرت في تنميط "خصائص التفكير العروضي اللغوي"، على أربعة أنماط أَظْهَرِيَّة -راعيتُ في تَسميتها الأظهرَ عليها-: (1) سابِقِيّ (في النص اللاحق من هذا النمط، عبارة سابقة مضافة كأنها العنوان الذي يدَّعي به الأديبُ العملَ لنفسه من قبل أن يشرع فيه)، وظيفتُه التأسيس أو التمهيد. (2) عارِضيّ (النص اللاحق كله من هذا النمط، عارضة كأنها صورة صوَّر

بها الأديبُ النصَّ وصوَّر نفسه في ظلاله)، وظيفتُه التقريب أو التوثيق. (3) لاحِقيّ (في النص اللاحق من هذا النمط، عبارة لاحقة مضافة كأنها التوقيع الذي يدَّعي به الأديبُ العملَ لنفسه من بعد أن يفرغ منه)، وظيفتُه التعليل أو التوكيد أو التكميل. (4) حاشَويّ (في النص اللاحق من هذا النمط، عبارةٌ حاشيةٌ، مضافة كأنها الغذاء يُرَبّي به الأديبُ العملَ في أثنائه من غير أن يُنتبه إليه)، وظيفتُه التعليل أو التوكيد. وتجلى لي اطمئنانُ ناظم المنثور إلى رَواج عمله، من حيث غلب على تفكيره العروضي اللغوي تنكيرُ النفس- وخشيةُ ناثر المنظوم من كَساد عمله، من حيث غلب على تفكيره العروضي اللغوي تكبيرُ النفس!

ذاك عمل كَلَّفْتُه عام 2008، إحدى نجيبات تلميذاتي المصريات، رسالةَ ماجستير -وكنتُ بمظنّة السفر إلى المدينة المنورة، على ساكنها صلاة الله وسلامه!- نخشي عليها قسم النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم من جامعة القاهرة، خَشْيَتَيْنِ: خشية إشكال المسألة على غير مشرفها، وخشية عجز الفتاة عن شَأْوها، خَرَجَ منهما عن قوله: إذا بقيتَ ولم تسافر أجزناها! ولكنني سافرت، وهناك في الجوار الشريف، استعنت بالله؛ فتم لي هذا المقال، ولكنه مُنع النشرَ في مجلة الكلية -وقيل في منعه: إن كاتبه إنما كتبه لنفسه- ونُشر في مجلة "دراسات عربية وإسلامية"، التي كان عليها الدكتور حامد طاهر، رحمه الله، وطيب ثراه! والآن أعترف بأن غياب المشرف عن رسائله التي لا يشرف على مثلها غيره، مشكلة مستمرة، وأستغفر الله كثيرا كثيرا كثيرا عناءَ تلامذتي

الذين أصابتْهُم! أما خشية العجز عن شأو المسائل الصعبة، فلا يستغني عنها مع الفتيات الفتيانُ ولا أساتذتُهم، ما دامت من وراء الاستعداد، لا من أمامه!

(٧)

تضمين أبيات القصيدة (تعليق بعض أبياتها ببعض تعليقا نحويا)، أحد مظاهر تلاحمها تلاحم أعضاء الجسم الواحد، الذي تواصى به الشعراء والعلماء؛ فأما الرواة فكانوا منه على حذر؛ إذ تستعصي عليهم رواية البيت الواحد -وهو الأغلب عليها في مقامات الاستشهاد والاحتجاج- إذا كان مضمّنا. ولما لم يكن بالعلماء عن حَمَلة الشعر غنى، عابوا من أجلهم التضمين، ولكنهم أورثونا أقوالا مختلفة جديرة بالتأمل، تجمع في تقدير التضمين بين التحسين والتقبيح، وكأنهم راعوا في تقديره مصلحة الرواة ومصلحة الشعراء جميعا معا!

لقد تواتر العلماء في عيب التضمين على انتزاع بيتين للنابغة الذبياني، من قصيدته "غَشِيتُ مَنَازِلًا بِعُرَيتِنَاتٍ"، ذات الثلاثة والعشرين بيتا، يدل ثانيهما على أن أولهما مضمن فيه؛ فأقبلت بمقالي "درجات التضمين العروضي"، أنتزع أبياتها كلها بيتا بيتا، وأختبر روايته وحده، فمرة أجده مستغنيا بنفسه، ومرة أجده مفتقراً إلى غيره، حتى وقفت فيها على سبعة افتقارات متدرجة من عدم التضمين إلى شدته، رددت بعدها النظر في فصول القصيدة -فوجدتها أربعة- ثم في أنصبة فصولها من أبياتها المضمنة وغير المضمنة، فوجدتها متفاوتة؛ فاحتكمت إليها في تمييز أهمية بعضها عند الشاعر من بعض!

ربما كان من جرأة المُتَمَلِّئ بخطواته الست السابقات في سبيل التطبيق النصي العروضي، المبنية على موازنة الحاضر بالحاضر، أن يتجاوزها بخطوته هذه السابعة، إلى موازنة الحاضر بالغائب، حتى إذا ما ذَكَر أنها من داخل مجال الشعر العربي نفسه، تنزل الغائب عنها لديه منزلة الحاضر فيها، وخفت عليه وطأة هذه الجرأة! إنه لمقال لم يمُرَّ بي أخف عليَّ منه ولا أسرع عملا، حتى لقد ارتبتُ في التعويل عليه، فإذا به يحظى بما لم يحظ به ما كنت أظنه فتحا من الفتوح، وسبحان علام الغيوب!

(٨)

ما الذي حمل أبا العلاء المعري على تسمية كتابه في شعر أبي تمام "ذكرى حبيب"، وكتابه في شعر المتنبي "معجز أحمد"- وهو الذي سمى كتابه في شعر البحتري "عبث الوليد"- إلا أن يكون التورية بمنازلهم عنده، وهو وريث المتنبي، والمتنبي وريث أبي تمام، ولن يكون البحتري إلا صبيًّا حضر القِسمة! لا ريب في أنني إذا احتكمت إلى أعمال ناظم الكلام النصية الثلاثة [التحديد (الاختيار، والإبدال)، والترتيب (التقديم والتأخير)، والتهذيب (الحذف والإضافة)]، التي لم أفتأ أحتكم إليها في تقدير النصوص- أفضيت إلى مواطن الإرث، وقد فعلتُ!

ذهبت أفتش شعر أبي تمام الأكثر، عما يُوارِد شعر المتنبي الأقل، حتى عثرت لأمدوحة المتنبي الوافرية العينية المفتوحة ذات الواحد والأربعين بيتا

"مُلِثَّ القَطْرِ أَعْطِشْهَا رُبُوعَا"، على أمدوحة أبي تمام الوافرية الدالية المكسورة ذات الستة والأربعين بيتا "أَظُنُّ دُمُوعَهَا سَنَنَ الْفَرِيدِ"؛ فجعلتُ مقالي "بين أبي تمام والمتنبي: موازنة نصية"، كالتنبيه على ما بين شعريهما على وجه العموم من جوامع وفوارق، ثم ما بين القصيدتين، حتى لَيستحقُّ أن يُعدّ خطوة ثامنة في سبيل التطبيق النصي العروضي.

لقد تفصَّلَت لي أبيات قصيدة المتنبي على خمسة فصول (الأطلال، والغزل، والمديح الأول، والشكر، والمديح الثاني)، بست وستين جملة- وأبيات قصيدة أبي تمام على أربعة فصول (الغزل، والفخر، والمديح، والشكر)، بأربع وأربعين جملة. وكانت جديرةً بالنظر بينهما فصولُ الشكر والغزل والفخر، ثم حركة القصيدتين، ثم حركة الفصول، ثم أطوال الجمل، ثم أنواع الجمل، ثم روابط الجمل ولاسيما روابط الاعتراض والترتب القسمي والترتب الشرطي، ثم مواقع كلم القوافي من جملها- حرصا على استنباط معالم المنزع الفني الواحد الذي نزع إليه أبو تمام، ثم تقدم به بعيدا -وإن لم يسعفه عمره!- وخَلَفَهُ عليه المتنبي بعد حين، ثم تَقَدَّمَ به إلى غايته!

لقد تجلى لي كيف اجترأ المتنبي بإرث أبي تمام، على تركيب الكلام؛ فآثر بعض الكلم على بعض، وقدَّمَ وأخَّر، وقسَّمَ وزاوَجَ، وأَوْغَلَ فيه حتى أشرف على الغاية، بل تجاوزها في غير هذه القصيدة، واشتط حتى يشتغل بِهِ عَنْهُ متلقوه، وهو القائل:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

قال المعري: "يَقُولُ: أَنَا أَقُولُ الْقَصَائِدَ الشَّوَارِدَ عَفْوًا، مِنْ غَيْرِ إِتْعَابِ فِكْرٍ، وَأَنَامُ عَنْهَا مِلْءَ جُفُونِي، وَالْخَلْقُ كُلُّهُمْ يَسْهَرُونَ مِنْ أَجْلِهَا، وَيَتَنَازَعُونَ فِي دَقِيقِ مَعَانِيهَا، وَجَوْدَةِ مَبَانِيهَا"!

(٩)

لم يحتج أحمد شوقي أمير الشعراء بعد أمسية تذاكر فيها هو وأصحابُه أهوالَ الحرب العالمية الأولى (1914=1918)، إلا أن يجلس ليلتئذ فقط إلى أوراقه ينظم قصيدته "مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي الْقُرَى تَتَدَفَّقُ"، ذات الثلاثة والخمسين ومئة البيت، الكامليّة الوزن التام الصحيح العروض والضرب، القافيّة القافية المضمومة المجردة الموصولة بالواو، التي أَدَلَّ فيها على الحضارة الأوروبية، "بالعجب من غزارة النيل وعذوبته وخيراته الدائمة وتحدث عن عبادة المصريين القدماء له من 1 إلى 21، ثم تحدث عن ملوك مصر ومجد مصر من 22 إلى 35، ثم عن الآثار من 36 إلى 43، ثم عاد إلى مناجاة النيل من 44 إلى 55، ثم وصف جلال مواكب فرعون وهو عائد من فتوحه من 56 إلى 62، ثم وصف عذراء النيل من 63 إلى 88، وعقب على هذا ببيان لقدرة الله تعالى من 89 إلى 101، وتحدث عن سلطة الكهنة من 102 إلى 116، ثم افتخر بالمجد القديم من 117 إلى 135، وتحدث عن علاقة مصر بالأنبياء من 126 إلى 132، وعن فتح العرب لمصر وعن عدلهم من 133 إلى 142، وعن كرم النيل من 143 إلى 147، وختم القصيدة بوصية النيل بإكرام بنيه

من 148 إلى آخر القصيدة"، [الحوفي، ديوان شوقي، نهضة مصر: 1/ 232ح]، ثم دَلَّ بها من شاء، على وجهٍ من جدارته بتاج الإمارة!

لقد اختلف علماء الشعر في طول القصيدة وفي دلالته كليهما جميعا، فغَرِيتُ أن أجعل في ذلك مقالي "دلالة طول القصيدة"، الذي أجبتُ به دعوة أكاديمية الشعر العربي السعودية إلى مؤتمرها الدولي، ثم لم أنفض منه يدي حتى اصطفيت ثلاثة شعراء: قديما (أوس بن حجر: 620م)، ووسيطا (البهاء زهير: 1258م)، وحديثا (علي محمود طه: 1949م)، يجمع بينهم ما يفسر اختيارهم بلا اعتساف، ويفرق بينهم ما يضمن تكاملهم بلا تناسخ. وحلَّلتُ قصائدهم كلها أنماطا وأطوالا وأغراضا، ثم وازنت منها بين طُولَيَاتها، خروجا من تحت وطأة المعايير الثلاثة التي أنكرت التعويل عليها: البنائي (الذي تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تعددت موضوعاتها دون التي انفرد بها موضوع واحد)، والتاريخي (الذي تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تجاوزَت الحدَّ المُراعى على مر الزمان دون التي وازَتْهُ أو تخلفت عنه)، والعملي (الذي تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تستغرق قراءتُها جلَسات متعددة دون التي يُفرَغ منها في جلسة واحدة)!

ألا ما أقصر هذا المقال، وما أطوله!

لقد استطال عليَّ أولًا بما اقتضاني أن أتبينه من معالم الدواوين الثلاثة، ثم تفلت من بين أصابعي آخرًا بما اقتضاني أن أوجزه من شؤونها! نعم؛ ولكنه استحق بما استكن فيه من فرح بالحَراك الشعري العربي، أن يُعد خطوة تاسعة في سبيل التطبيق النصي العروضي!

(١٠)

صباح الأربعاء 14/11/2012، بقاعة الاجتماعات من كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس، حاضرت جمهور المشتغلين بعلوم العربية وآدابها، في "نظرية النصية العروضية"، واستحسنتُ لزميلي الذي سألني ما يقدّمني به، أن يُصَنِّفَني في المشتغلين بتحليل التفكير النصي العروضي! أشرتُ إلى تَأَخُّر التَّنْظِيرِ عَنِ التَّطْبِيقِ، فذكرتُ أنني لما رأيت في كتاب تنظيريّ لأحد أئمتنا، أنه متأخر الزمان عن كتبه التطبيقية، على ما صرت أومن به من أَنَّ التَّنْظِيرَ تَفْكِيرٌ كُلِّيٌّ لَاحِقٌ، وَالتَّطْبِيقَ تَفْكِيرٌ جُزْئِيٌّ سَابِقٌ- خالفني ابنُه على الملأ إلى ضِدِّ ما رأيتُ، فكَفْكَفْتُ من عِزَّة الرأي، وراعيتُ مُسْتَوْدَعَ الأسرار -وإن لم تكن مخالفته إلا من غَيْرة الابن على أبيه، أن يَسْتأثر غيرُه بسَبْرِ أَغْوَارِه!- فما أكثر ما انطوى المُنَظِّرون على تطبيقاتهم؛ فلم يعلنوا عنها، حتى أسسوا نظرياتهم؛ فدَهِشَ كُلُّ من تَوَهَّمَ أنها نشأتْ لهم واكتملتْ فجأة! ثم ذَكَرتُ أنني أُثْبِتُ الآن بدليل حالي صواب ما رأيتُ؛ فقد اشتغلتُ من قبلُ زمانا طويلا بأبحاث كثيرة، تَنْسَلِك عَفْوا لا قَصْدا من نظرية النصية العروضية في سِلْك تطبيقاتها، ثم ها أنا ذا بعد ذلك الزمان الطويل، أبني بنيانها النظري، ولا أنكر تفاوتها ولا تصاعدها! ثُمَّتَ نَبَّهْتُ على ألا مُؤاخذةَ بسَعْيِ تلامذةِ المُنَظِّرين بالتطبيق على أثر تنظير أساتذتهم، وبنائهم التطبيق على التنظير؛ فليس لهم من هذا التنظير إلا نَقْلُه! فأما ما رُوِيَ عن بعض المخترعين من أنه يكفي مخترعَ العلم اختراعُه، ولا يلزمه شرحُه، فينبغي أن يُفْهَم على أنه قد

اصطنع في التأتي إلى اختراعه من التجارب التطبيقية ما استفرغ وُسْعَهُ، ولم يدع فيه لشرحٍ فُسْحة! ثُمَّتَ وَزَّعْتُ على الحاضرين رَسْمَ بيَانِ النَّظرِيَّة، وأَلْمَمْتُ فيها بين يدي قوانينها باثنتي عشرة فكرة، ثم في قانون المجال بست أفكار، ثم في قانون الطول بخمس، ثم في قانون الفصل بخمس، ثم في قانون الفقرة بأربع، ثم في قانون الجملة بخمس، ثم في قانون التعبير بست، ثم في قانون الكلمة بخمس، ثم في قانون المقطع بست، ثم في قانون الصوت بست، ثم في توالي القوانين وترابطها بخمس، ثم أغلقت دائرة المحاضرة بثلاث أفكار في تقدير النظرية (أنها مطبقة على أنواع مختلفة من الشعر العربي القديم والحديث، وأنها مبنية على استيعاب مقالات اللغويين النصيين واللغويين العروضيين جميعا معا، وأنها متحققة بفهم مسيرة التفكير العلمي الإنساني)، شَبَّهْتُ في أُخْراها مسيرة التفكير العلمي الإنساني، بنَظَرِ الصاعد في طوابق العمارة الشاهقة مِنْ خلالها؛ فأما التفكيرُ الجُزْئي فَكَالنَّظَرِ من خلال الطوابق الدنيا، وأما التفكير الكلي فَكَالنَّظَرِ من خلال الطوابق العليا، ونَبَّهْتُ من هذا التمثيل على أن الصاعد إلى الطوابق العليا، لا بد أن يمر بالطوابق الدنيا، وألا بقاء للطوابق العليا إلا بالطوابق الدنيا!

سَرَّني أثر المحاضرة الطيب، ولاسيما دعوة بعض زملائي لي إحقاقًا لحقّي، إلى تسجيل هذه النظرية باسمي؛ فأعلنت رغبتي في التقدم باسم قسم اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس، إلى الدكتور عبد الله الكندي عميد الكلية، بطلب براءة اختراع مشفوع بكتاب يشتمل على مقدمة تنظيرية وثلاثة فصول تطبيقية ومكملات، ولم آتِ المحاضرة أصلا إلا وقد أسررت هذه الرغبة كاملة الأفكار، ثم لم

أظهرها تَحَرُّجًا حتى دُعيتُ إليها! ثم صباح الخميس 15/11/2012، أطلعتُ على ذلك عميدَ الكلية، فاحتفى به -جزاه الله عني خيرا!- وطالبني بملخص كاف، فصنعته له بأهم أفكار المقدمة التنظيرية وثلاثة الفصول التطبيقية، وقدمته بطلب براءة اختراع صريح، وصورت الملف كله للدكتور محمد البلوشي مساعد العميد للبحث العلمي، والدكتور هلال الحجري رئيس قسم اللغة العربية وآدابها. ثم صباح الأحد 9/12/2012، أرسل عميد الكلية الملف، إلى الدكتور عامر الرواس نائب رئيس جامعة السلطان قابوس للدراسات العليا والبحث العلمي، وقدمه بهذا الخطاب: "(...) يسرني أن أحيل إليكم طلب الزميل الدكتور محمد جمال صقر الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها، للحصول على براءة اختراع لنظرية قام بوضعها، وهي بعنوان "نظرية النصية العروضية"، والتي تجدون وثيقة شارحة لها مع هذا الخطاب، راجيا منكم التكرم بالاطلاع والتوجيه في هذا الشأن. وتفضلوا بقبول فائق الاحترام والتقدير (...)"! دار الخطابُ بالملف دورتَه، ثم صباح الثلاثاء 18/12/2012، جاءنا من الدكتور ريجنالد فكتور عميد البحث العلمي، عن طريق الأستاذة شيخة بنت ناصر الأخزمية القائمة بأعمال مدير دائرة شؤون الابتكار- هذا الجواب: "(...) نود إفادتكم بأنه يشترط للحصول على البراءة أن يكون الاختراع قابلا للتطبيق الصناعي، بالإضافة إلى عنصري الجدة والخطوة الابتكارية. وهذا يعني أن البراءة لا تمنح إلا للاختراعات القابلة للاستغلال في مجال الصناعة، مثل اختراع سلعة أو آلة أو مادة كيميائية معينة. أما الأفكار المجردة والنظريات العلمية البحتة، فهي لا تحمى في ذاتها عن طريق البراءة، وكذلك الاكتشافات

المتعلقة بالطبيعة وقوانينها والمعادلات الحسابية أو الرياضية، مهما كانت القيمة العلمية لهذه الأفكار والنظريات العلمية الجديدة، ومهما بذل في سبيل التوصل إليها من مجهودات وأبحاث؛ إذ يلزم لكي يكون الاختراع مؤهلا للحماية أن يتضمن تطبيقا لهذه الأفكار أو النظريات العلمية عن طريق تصنيع منتج جديد أو طريقة صناعية جديدة. لكن يمكن حماية التعبير عن النظرية في مصنف أدبي ضمن قانون حماية المؤلف حسب اتفاقية بيرن. وتفضلوا بقبول فائق الشكر والتقدير"! وبِحَسْب هذه المغامرة أنها حفزتني إلى نشر تلك المقدمة التنظيرية عام 2016، مقالا علميا رفيع التحكيم، بالعدد الأول من المجلد الثالث من مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس، ليكون التنظير النصي العروضي الذي سعى إليه التطبيق!

(١١)

"مَا حَكَّ جِلْدَكَ مِثْلُ ظُفْرِكْ فَتَوَلَّ أَنْتَ جَمِيعَ أَمْرِكْ"، صدق سيدنا الشافعي، رضي الله عنه! وقد تيسرت لي المشاركة عام 2019، في "المصطلح في العربية: القضايا والآفاق"، مؤتمر قسم اللغة العربية وآدابها الدولي الرابع، بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية من جامعة السلطان قابوس، فجعلتها بمقالي "مصطلحات النصية العروضية بين القدامة والحداثة"! نعم؛ وفيه ذكرت حركة البحث العلمي العروضي من مرحلة الجزئية إلى مرحلة الكلية، وأنه لم يخل في هذه من آثار تلك، لا تحليلا، ولا تركيبا، ولا تقويما! ولقد نبهت في أوائله على

أن إطار البحث إما أن يضيق فيقيد الباحث بالتخصص من داخل التخصص من داخل التخصص ليتحرك متوجسا من الوقوع في وهدة التشتت، وإما أن يتسع فيغريه بالاستفادة من كل ما يمكن أن يفيده، وأننا -وإن لم نستطع أن نعيب سالك المسلك الأول- ندعو من يقدر على سلوك المسلك الثاني ألا يفرط فيه؛ فعندئذ يستفيد من علوم الموسيقى والأصوات والبديع والنحو والفلسفة وغيرها، فوائد لا غنى به عنها. ثم في مقام الاصطلاح نبهت على أن للمصطلحات حياة مثل حياة أصحابها، تتحول فيها من كلام في المفاهيم كثير، إلى كلمات يختارها من انتبه إليها لينبه عليها: فإما أن يوافقه غيره عليها، وإما أن يخالفه؛ فإذا وافقه كانت المصطلحات، ثم إنه إذا بقيت المفاهيم على حالها ثبتت المصطلحات، وإذا تحركت المفاهيم اضطرت المصطلحات إلى أن تتحرك: إما بأن تتسع، وإما بأن تنتقل، وأننا ينبغي أن نعترف بظاهرة المصطلحات العروضية -وبحسبي التمثيل بصفحات "نظرية النصية العروضية" الثماني التي ارتكمت فيها ثلاثمئة مصطلح تقريبا!- مهما يكن منا من يستثقلها؛ فإن منا من يستدل بها على التدقيق العروضي!

لقد تميزت في هذه المصطلحات بحركة البحث العلمي العروضي من مرحلة الجزئية إلى مرحلة الكلية، طوائف أربع مختلفة، تنبه الباحث أبدا على أنه لا يجري وحده: أولاها قديمة باقية على مفاهيمها عند العروضيين، والثانية قديمة معالجة عن غير العروضيين، والثالثة حديثة باقية على مفاهيمها عند العروضيين وغيرهم، والرابعة الأخيرة حديثة معالجة عن النصيين العروضيين! ثم إن هذه المصطلحات إما أن تكون على مفاهيم سكونية، أو على مفاهيم

حركية، وأنه قد جرت عادة العروضيين بأن يصطلحوا على السكونية بأسماء الأجسام، كمصطلح "بيت" مثلا- وعلى الحركية بأسماء المعاني، كمصطلح "تدوير" مثلا! وقد وجدت مقدار أسماء الأجسام ومقدار أسماء المعاني متساويين في الطائفة الأولى من المصطلحات (القديمة الباقية)، ومقدار أسماء المعاني أكبر من مقدار أسماء الأجسام فيما بقي من طوائف؛ فذهبت أتأملها من داخلها، فوجدتها تتحرك صعودا من المصطلحات القديمة الباقية إلى القديمة المعالجة فالحديثة الباقية فالحديثة المعالجة، وكذلك وجدتها تتدرج في التعقيد اللغوي من الإفراد المغلق إلى الإفراد المفتوح فالتركيب المفتوح فالتركيب المفتوح الملتبس بالمغلق، حركة متصاعدة بتطور العلم الطبيعي يخترعه مخترعه ثم يتوسع فيه من يخلفه، لكنني وجدتها تلتبس في آخرها بالسكون، فأحسست أن حركة الاصطلاح كأنها مستديرة، غير أن القدماء ساكَنوا العلم (عايشوه من داخله)، أما من بعدهم ممن كانوا عيالا عليهم أو ممن تأخروا منفصلين أو متصلين، فلاحَظُوه (تابَعوه من الخارج)!

محمد جمال صقر

القاهرة

28/7/1443

1/3/2022

الْفَصْلُ الْأَوَّلُ
تَفْجِيرُ عَرُوضِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ

مُقَدِّمَةُ الْفَصْلِ

مُصْطَلَحٌ شُيُوعِيٌّ

[١] إن **تَفْجيرَ نِظامِ الشِّعْرِ** مصطلح فني شعري غربي حديث[١]، وقع في أثناء مقالات الشيوعيين النقدية، دالا على نزاع المضمون الثوري الطبيعة للشكل المحافظ الطبيعة[٢]، وصولا إلى اتساق الموضوع والبناء[٣]، ثم في أثناء مقالات السِّرْياليِّين النقدية، دالا على رفض سيطرة العلاقات العقلية[٤]، وصولا إلى الكتابة الآليَّة أو العَفْويَّة أو الحُلُميَّة[٥]، ثم عُرِّبَ في مقالات الشِّعْرِيِّينَ العرب النقدية[٦]، دالا على اليأس من أن يستفيدوا من نظام الشعر الغربي ما يعالجون به مرض نظام الشعر العربي يخصبون جديبه ويعمرون خرابه، وصولا إلى رَدْمِ ما شَسَعَ بين النِّظامَيْنِ من هُوَّةٍ بَطينَةٍ[٧].

---

[١] داود: القسم الثالث.

[٢] فيشر: ١٥٢.

[٣] السابق: ٢٠٨.

[٤] عبد الكريم: ٣٠٥.

[٥] مكاوي: ٢٤٣، كوين: ١٧٩-١٨٠، جيروم: ٣٣٧.

[٦] هم مُحَرِّرو مجلة "شعر" التي أسسها سنة ١٩٥٦م علي أحمد سعيد (أدونيس) الشاعر السوري، ويوسف الخال الشاعر اللبناني، وأصدرا أول أعدادها عن مطبعة الريحاني ببيروت، سنة ١٩٥٧م. وفي ذلك أدونيس: د.

[٧] أدونيس: و=٧، وأبو ديب: أ=٤٣/١، عن قاسم: ٣٩-٤٠.

التَّفْجِيرُ الْعَرَبِيُّ

[2] وإن **التَّفْجيرَ** (شِدَّةَ الفَجْرِ) في العربية، هو التَّشْقيقُ (شِدَّةُ الشَّقِّ)، الذي يكون لخير **كتَفَجير** الأرض عن الماء، ويكون لشر **كتَفَجير** الجسم عن الدم[1]، والذي لم يكن في ثماني المرات الواقعة بالقرآن الكريم، إلا لخير[2]، كما في قول الحق -سبحانه، وتعالى!-: "عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا **تَفْجِيرًا**"[3]، الذي يبين مما أعده في الجنة لعباده الأبرار، أنهم "يجرونها حيث شاؤوا من منازلهم"[4]، أي يفجرون عن العين الأَرضَ، وإن جعله المجاز للعين. ثم يكاد **التَّفْجيرُ** لا يكون في الكلام العربي الحديث، إلا لشر[5]!

نِظَامُ الشِّعْرِ

[٣] وإن **نِظامَ** كلِّ أمر "مِلاكُه (...) كذلك هو في كل شيء حتى يقال: ليس لأمره **نِظامٌ** أي لا تستقيم طريقته"[6]؛ فيكون **نِظامُ الشِّعْرِ** هو عماده الذي به قيامه ثم قوامه. قال المرزوقي: "الواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر

---

[1] ابن منظور: فجر، والبغدادي: 10/141، والقاهري: فجر.

[2] عبد الباقي: فجر.

[3] سورة الإنسان: ٦.

[4] مخلوف: ٣٩٦.

[5] القاهري: فجر.

[6] ابن منظور: نظم. وهذه "(...)" علامة حذفي أنا لا صاحب النص، من نصه ما لا أريده، فأما هذه"..."، فعلامة حذف صاحب النص نفسه في خلال كلامه ما لا يريده.

المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم **نِظَامِ الْقَرِيضِ** من الحديث "[1]، ولئن قاله في توجيه اختيارات المختار، إنه لوارد صحيح أيضا في بيان إنشاء المنشئ.

لقد كانت لعمود الشعر عنده سبعة أبواب:

١ شَرَفُ الْمَعْنَى وَصِحَّتُهُ.
٢ جَزَالَةُ اللَّفْظِ وَاسْتِقَامَتُهُ.
٣ الْإِصَابَةُ فِي الْوَصْفِ.
٤ الْمُقَارَبَةُ فِي التَّشْبِيهِ.
٥ الْتِحَامُ أَجْزَاءِ النَّظْمِ والْتِئامُهَا عَلَى تَخَيُّرٍ مِنْ لَذِيذِ الْوَزْنِ.
٦ مُنَاسَبَةُ الْمُسْتَعَارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعَارِ لَهُ.
٧ مُشَاكَلَةُ اللَّفْظِ لِلْمَعْنَى وَشِدَّةُ اقْتِضَائِهِمَا لِلْقَافِيَةِ حَتَّى لا مُنَافَرَةَ بَيْنَهُمَا.

مَنْ وَلَجَ منها وجد الشعر العربي القديم عنده. ولكن أصول المقاصد (الصحة والاستقامة والإصابة) التي في هذه الأبواب، قاضية بأن من سَدَّها امتنع عليه الشعر العربي القديم.

---

[1] المرزوقي: ١/٨.

تَفْجِيرُ نِظَامِ الشِّعْرِ

[4] من ثم يتجلى خَطَرُ ما يرمي إليه مصطلح **تَفْجِيرِ نِظَامِ الشِّعْرِ** الذي حَظِيَ بقبول المُسْتَقْبَلِيِّينَ علماءَ وفنانينَ[١]، حتى استغنى عن مراجعة أصله الغربي[٢]، وإن بقي مفتقرا عند غيرهم من القَداميّين والحَداثيّين، إلى مفهوم محدد[٣]!

هذا بعض الشعراء العرب المعاصرين يجيب من سأله فيه، بقوله: "أنا لا أفهم هذا التعبير! إذا كان المقصود بتحطيم اللغة هو تحطيم نمطية معينة في التعبير، فهذا كلام سليم. فعلًا هناك إنشاء عربي ليس سببه اللغة، بل بعض الفقهاء وبعض كتّاب المقامات. هناك أنماط وأنساق تعبيرية لا تحتاج لبطولة من أجل تحطيمها؛ أصلًا الحياة حطمتها، والقوة الإبداعية عند الكاتب العربي تحطمها. أما تحطيم اللغة أو **تَفْجِيرُ** اللغة فأنا لا أفهمه. قد يكون ترجمة، قد يكون تعبيرًا مجازيًّا مقبولًا. فعلًا الشاعر أو الأديب المبدع، يفجّر اللغة، يفجّر اللغة بقدرات وطاقات ودلالات لم تكن موجودة فيها باستعمال آخر. بهذا

---

[١] صقر: هـ=225، فقد ذكر أن المستقبليين طائفة من العلماء والفنانين تطمح إلى المستقبل وتعمل له، وأنها إحدى طوائفهم الثلاثة المستمرة: القداميين والحداثيين والمستقبليين.

[٢] عناني: ٥٩، فقد ذكر علامةً على تأصل مصطلح "المسرح" في جهاز التفكير العربي: "أننا نستخدمه دون الرجوع إلى ما ترجم عنه، على عكس كثير من المصطلحات التي ما زلنا نرجعها إلى صورها الأجنبية حتى نفهمها الفهم الصحيح، فنقول (المسرح العربي) لنعني عدة أشياء".

[٣] داود: القسم الثالث.

المعنى لا بأس. أما أن نفهم **تَفْجِيرَ** اللغة على أنه اختراق للقواعد الأولى للغة، فهذا الكلام خطأ، فهذا كلام جهلة لا كلام مبدعين، لأنك كما ترى أنت في الصحف التي تنشر الشعر والنثر الآن بدون رقابة، تستطيع أن تقرأ الفاعل منصوباً والمجرور مرفوعاً بحجة أن هذا **تَفجيرٌ** للغة. هذا لعب صبية لا مقولة نظرية حديثة "[1].

لقد نفى فهمه لدلالة **تَفجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ**، ثم أثبت طرفاً من الفهم، ثم نفى، ثم أثبت، ثم إنه لما فَهِمَ طرفاً من الفهم وسلّمه سَخِرَ منه، ثم فَهِمَ غيره ورضيه، ثم فَهِمَ غيرهما وخطّأه وجَهَّلَ مَن قَصدَه!

ربما كان هذا الاضطراب بعض آثار طبيعة اللغة المنطوقة، التي لا تخرج في مثل اتزان اللغة المكتوبة[2]، غير أنه لا يخلو من أن يكون بعض آثار سوء الظن بعَراضة دعوى المنهج الحديث.

لكأن طرفاً مما فهمه من دلالة **تَفجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ**، هو وحده الذي فهمه غيره قطعاً، فبَثَّنا بعض الكتّاب العرب المعاصرين شجونه قائلاً: "أتمنّى أن يحدث هذا النوع من الزلزال أو الانفجار أو البركان بحرّية مطلقة، بحيث يمكن أن تكتب الكلمات الخبرات، فقط كما تأتي، دون التحكم فيها، أو حتى دون السعي نحو الانضباط الموسيقي والصرفي والنحوي، وهكذا"[3].

---

[1] فاضل: ٣٠٩، هو الشاعر محمود درويش في حوار المؤلف له. ومن ذلك سخرية الملائكة -٣٣٢- من طفل اللغة المدلل!

[2] فندريس: ١٩٥، والعبد: ٨٤، والوعر: ٨٠-٨٢.

[3] الخراط: ٤٦.

لقد تَمَكَّن من يقينه ومن قبوله جميعًا معًا، طَرفُ دلالة **تَفجير نِظامِ الشِّعْرِ** الذي خطّأه الشاعر السابق، حتى لقد تمناه أن يحدث؛ فاتضح أنه لم يجرِّبه ولم يصادف تجريبه!

ثم لكأن هذا الطرف نفسه من دلالة **تَفْجير نِظامِ الشِّعْرِ**، هو وحده الذي فهمه غيرهما قطعًا؛ فاطّرح بعض الباحثين العرب المعاصرين نصوص حَمَلَة هذا المصطلح، من مادة أبحاثهم التي خصوها بما يعالج به الشاعرُ "التقاليد الفنية المعروفة سلفا من قبل **النِّظام** العروضي **ونظام** القافية ومن قبل **النِّظام** النحوي بجوانبه المتعددة، ليجعل منها ابتكارا خاصّا وملمحا أسلوبيا مميزا، ويحولها إلى مثيرات أسلوبية "[1]؛ إذ كيف يفتشون عن وجوه معالجة **نِظامِ الشِّعْرِ** القديم، في نصوص يعالج أصحابها فيها حَلَّهُ وعقد نظامٍ غيره!

لقد صار **تَفجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ** بين أنصاره، مصطلحًا على منهج فني شعري مأمول، وبين خصومه مصطلحا على شعار ضالٍّ أجوف مغسول، دون أن يدلنا هؤلاء أو أولئك، على مكامن الضلال أو مظاهر الآمال؛ فظهرت الحاجة إلى البحث عن أمره.

عِلْمُ الشِّعْرِ

[5] ولكن يُزَهِّدُ في هذا البحث أولا، أن يكون نُبوعُ منهج علم **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ**، عند حَمَلَتِهِ، من الينبوع نفسه الذي نبع منه منهج فنه، أيْ أنَّ

---

[1] عبد اللطيف: ١٧، وكذلك العيسى: ١٣٦، وساعي: ٢٠.

حامِلَ المنهج الفني الناشئ وحامل المنهج العلمي المكافئ، رجلٌ واحد أو كرجل واحد، لا يقوم بحقه ولا يصلح للنظر في أمره، غيره هو[1]، مما يبدو سعيا إلى شهادة مجروحة[2].

إن حسب هذه الشهادة تقديرا أن تكون منارة في طريق العلماء؛ فهي من باب "نَقْد المُمارسين"[3]، الذي " يشير إلى حركة الشاعر في شعره أكثر مما يشير إلى حركة الشعر باعتباره قانونا عاما يشتمل على خصائص مشتركة، أو يرتكز إلى سمط تنصهر في متواليته عناصر نظرية خاصة بالشعر"[4]؛ فلا يبرأ من جَوْرِ المَيْلِ، بل "يُفَصِّل مقاله على مقامه، يُفَصِّل ثوبه على قامته "[5]، ولو كان ينبغي اعتماد الشاعر عالمًا بالشعر، وشهادته نظريةً فيه، لكان ينبغى أن "ندعو فيلا لكي يصبح أستاذا لمادة علم الحيوان"[6]، على ما في هذا القياس من مغالطة تُقْبَلُ في باب السخرية!

وقديماً سئل أبو نواس في جرير والفرزدق؛ ففضل جريرا؛ فقيل له: إن أبا عبيدة معمر بن المثنى لا يوافقك على هذا؛ فقال: "ليس هذا من علم أبي

---

[1] فاضل: ٦٠.

[2] مصلوح: أ=90، ولا سيما تعليقه على تبادل أدونيس وكمال أبو ديب الثناء. ولقد استمر ثناء أدونيس -د- عليه هو واثنين آخرين، بأنهم دون غيرهم، هم النقاد المستبصرون.

[3] الشمعة: ١٥.

[4] السابق: ١٦.

[5] جهاد: ٢٥٦. وكذلك فيشر: ١٣٥، وويليك: ٤٠٩-٤١٠، ٤٢٥-٤٢٦.

[6] الشمعة: ١٤.

عبيدة، فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر"، ثم بعد زمان سئل البحتري في أبي نواس ومسلم، ففضل أبا نواس، فقيل له: إن أبا العباس أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا، فقال: "ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه"، وعلى رغم تفضيله لأبي نواس على مسلم، خالف أبا نواس إلى تفضيل الفرزدق على جرير[١]. وفي روايةٍ أن الذي قاله البحتري، هو "ليس هذا من شأن ثعلب وذويه، من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته"[٢]!

إنه لإرث مستمر في الشعراء وكأنما يَتَّواصَوْنَ به! وربما وقع لهم اللبس من أن هاهنا طالبين اثنين لا واحدا: أحدهما يطلب فن الشعر، والآخر يطلب علم الشعر، فأما الذي يطلب فن الشعر فَطَلِبَتُهُ عندهم، ولو ظنها عند العلماء ما أدركها، وأما الذي يطلب علم الشعر، فطلبته عند العلماء، ولو ظنها عندهم ما أدركها[٣].

---

[١] ابن رشيق: ٢/١٠٥،١٠٤.

[٢] الجرجاني: أ=252-253، 271-272.

[٣] شاكر: ج=87-88، فقد قال: "الناس قديما وحديثا يتوهمون أن النحاة بمعزل عن علم الشعر وروايته. وإذا صح هذا في زمن متأخر، فإن ذلك الزمان الأول المتقدم قاض على النحاة بأن يكونوا بالمنزلة العالية من علم الشعر ومن روايته، فإنهم حين أرادوا أن يضعوا للعربية (نحوا) جامعا على غير مثال سابق، لم يكن لهم إلى ذلك سبيل إلا بتتبع كلام العرب جميعا على اختلاف منازلهم واختلاف لهجاتهم واختلاف لغاتهم واختلاف أزمنتهم منذ الجاهلية القديمة إلى زمانهم الذي هم فيه. ولا سبيل إلى ذلك إلا باستقصاء

ولكن ينبغي لطالب كلٍّ منهما ألا يستغني بواحد ممن طلبته عندهم، وإلا ضَيَّعَ أولهما على نفسه علما كثيرا، وآخرهما على نفسه شعرا كثيرا. أما الشعر نفسه (الإنسان نفسه)، فلا غنى له بالشاعر عن العالم، ولا بالعالم عن الشاعر[1].

شُبْهَةُ الْعَجْزِ

[٦] ثم يُزَهِّدُ في هذا البحث ثانيا، أن يكون عجز النَّصيرِ والخَصيمِ جميعا معا، عن علم أمر **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** عند حَمَلَتِهِ كذلك، هو عينَ عِلْمِهِ[2]، مما يوشك

كلامهم، وأهم كلامهم كله كان هو (الشعر)؛ فلذلك كان هم جميع من ذكرهم ابن سلام منذ أبي الأسود الدؤلي إلى الخليل أن يتتبعوا الشعر مع التوثق من صحته، وأن يستقصوا ذلك استقصاء تاما ما استطاعوا، وأن ينظروا فيه نظرا فاحصا يجمع النظائر في كل باب من أبواب أساليب الكلام وأبنيتها وتصاريفها، لكي يستطيعوا أن يؤسسوا العلم على أصول لا تختلف ولا تضطرب. وقد بلغ جميعهم، على اختلاف أزمنتهم، غاية ليس لها مثيل في تاريخ لغات البشر إلى يومنا هذا. والأصل الذي بنوا عليه هو (الشعر)، ولولاه لما استطاعوا أن يفعلوا ما فعلوا، ولما كان النحو الذي نعرفه اليوم، ولضاعت اللغة، ولذهب كل علم بلغات العرب وغريب كلامها في أساليبها وفي تصاريف ألفاظها. وأيسر مراجعة لكتاب سيبويه الذي عقد له الخليل بن أحمد عقده الذي لا يختل، دالة على أن الشعر كان هو مصدر هذا العلم كله".

[1] زكريا: ٩٦.

[2] مكاوي:١/ ٢٤٣،٣٥.

أن يكون من تَأْليه الشاعر الذي العجزُ عن إدراكه إِدْراكٌ، سعيًا إلى أن يكون التفكير فيه إشراكا!

إن العجز عن إدراك الإنسانيّات، نَفْيٌ لها وتَوْهيمٌ[1]، فهي إنما تكون بإدراكها[2]، ومهما يكن معنى العجز فإن علماء المتلقين يريدون أن يَقْدِروا لا أَنْ يَعْجِزوا[3]، ولا خيرَ لحَمَلة **تَفْجير نِظامِ الشِّعْرِ**، في أن يُعَرِّضوا أعمالهم للغباء[4]، والتفاهة والضعف[5]، وغيرها من الأحكام[6]!

لقد تيسرت لي طائفة مهمة من مواضع التنظير التي وقع فيها **تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ**، صريحَ اللفظ، وتأمَّلْتُها مَلِيًّا، فَتَبَيَّنَتْ لي في مفهومه، بعض الأعمال المقصودة.

---

[1] محمود: ١٧٣.

[2] ساعي: ٢٥٠-٢٥١.

[3] جيروم: ٢٨، ٣٩.

[4] فيشر: ١٢٤.

[5] مكليش: ١٨.

[6] أدونيس: ز.

أَعْمالُ التَّفْجيرِ

تقتضي أبواب **نِظامِ الشِّعْرِ** العربي القديم السبعة المرزوقيّة، أن تنقسم أعمال **تَفْجيرِه** كذلك على سبعة أقسام، بحيث يقوم على كل بابٍ عملٌ. ولكن الذي تبين لي مُعيَّنًا واضحًا مقصودًا مما بين يدي من موارد المصطلح صريحا، هذه الثلاثةُ الأعمال التالية:

تَفْجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ		
نَحْويّ	صَوْتيّ	دَلاليّ

التَّفْجيرُ النَّحْويُّ

[7] إنه لما وجد الشاعرُ العربي المعاصر المستقبليُّ ما في رعاية غيره من الشعراء للنحو العربي، بتعليقه للكلم في جملتها، والجمل في فقرتها، والفقر في نصها، والنصوص في كتابها، إبدالا وترتيبا وحذفا وإضافة، من رعاية للنظام الموروث المألوف[1]- زهد في ذلك التعليق الذي يشده إلى ماضٍ معلوم مملول، وهو الطامح إلى مستقبل مجهول مأمول[2]، ورغب في "**تَفْجيرٍ** (...) للعلاقات

---

[1] صقر: و=390.

[2] أدونيس: ه= ١١٣، وراجع -في أ- قوله: "أنا قادم من المستقبل"!

المألوفة بين المفردات اللغوية"[1]، يقلب **نِظامَ الشِّعْرِ**، بتحكيم الاضطراب الذي يطِّرح القواعد القائمة، والفوضى التي تقطِّع العلائق المتصلة[2]، مثلما يقلب العامل الثوري نظام الحكم[3]، لتتوهج الشعرية التي "تتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[4].

إنه عند بعض الباحثين، وضعُ " الألفاظ في غير موقعها النحوي التقليدي"[5]، وعند آخرَ هدمُ أسوار الجملة الشعرية، أو إرخاء مفاصلها، على نحو أفقي "لا يستجيب للمصالح المحدودة، ولكن يبقى في مستوى الإنسان، ولا يستجيب للمصالح المباشرة، ولكن يبقى في إطار المستقبل"، في مغامرة شعرية مستمرة، تكشف عن وجوه اللغة الممكنة[6]، يظل الشاعر فيها، حالما أبدًا، عاجزا قادرا أبدًا، وقادرا عاجزا أبدًا[7].

---

[1] حافظ: ١٥.

[2] أدونيس: ه= ٤٠، ١٣٥-١٣٦، وفندريس: "اللغة"، ١٩٥، وبرجشتراسر: "التطور النحوي"، ١٢٨.

[3] أدونيس: ه= ١٣٥.

[4] أبو ديب: ب=٥٧.

[5] ساعي: ٢٣٦.

[6] عبد الكريم: ٢٨٠-٢٨٣.

[7] أدونيس: ه= ١١٣، وقاسم: ٢٦٩.

التَّفْجيرُ الصَّوْتيُّ (الْعَروضيُّ)

[8] ثم إنه لما وجد اعتمادَ غيره من الشعراء في إنشاء إيقاع شعره، على تكرار مُرَكَّبات المقاطع المُرَتَّبة على نحو خاص شديد الاتصال بصِيَغ الكَلِم[1]، زهد في هذا القيد العلمي الذي يَرْسُفُ به في إطار متناهٍ على قواعد محددة وحركة توقفت، ورغب في إيقاع فطري يجري به في فضاء غير متناه دون قواعد محددة ولا حركة توقفت؛ فرأى "أن يهبط إلى جذور اللغة، يُفَجِّرُ طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي"[2]؛ فيدع في إنشاء إيقاع شعره، مراعاة صيغ الكلم المتتابعة في النص، إلى مراعاة جذورها المتتابعة: المتوازية والمتقابلة والمتقاطعة[3]، وكأنه لا يرى ما خالطها من زيادات التصريف، مما ينشئ له أنماطا صوتية لا حد لها، ثم صيغا صرفية لا عهد بها؛ فمن قديم يزيد نظام الوزن في نظام الصرف، ويغري بالزيادة، ولا سيما في مواضع الوقف[4].

---

[1] صقر: أ=164-170؛ فقد استوفى نشأة الوزن وشيوعه واستحداثه، بين علمي العروض والصرف.

[2] أدونيس: ه= ١٦٤.

[3] السابق: ١٦٥.

[4] البهبيتي: 94، وعبد التواب: 193-226، وصقر: أ=164-170، وداود: الفصل الثالث.

إنه عمل أهمُّ وأصعب وأبرع وأمهر مما يعمله غيره من الشعراء لإنشاء إيقاع شعره[1]، ولا سيما أنه كفيل بتعويض أعمال **التَّفْجِير** الأخرى إذا ما خَفَّتْ أو خَفَتَتْ، في سبيل شِعْرِيَّةٍ مُتَوَهِّجَةٍ[2].

التَّفْجِيرُ الدَّلاليُّ

[٩] ثم لما وجد أن معاني الكلم أَشَدُّ بِلًى من ألفاظها -فعلى حين تبقى من ألفاظ الكلمات البالية بقيةٌ تتيح للغويين أن يشبهوا ألفاظها من أجلها بالثوب[3]، تزول معاني الكلم بِإِلْفِها والغَفْلة عنها بَتَّةً- وأن غيره من الشعراء قد استكان لبلاها بين يديه وعمل له، زهد فيها، ورغب في "غسلها من الداخل، و**تفْجيرِ**ها وشحنها بدفعة ثانية، ببعد جديد، بلهب آخر (...) بقوة فعالة تبدو معها كأنها تخلق للمرة الأولى"[4]، أي أن يزيحها عن أفق دلالتها الباطنة في وعي المتلقي[5]، ويشير بها إلى أفق آخر يتحرى فيه أن تنافر ما قبلها وما بعدها، وتناقضه[6]، بحيث تقوم بين ما صار لها وما كان لها، هُوَّةٌ واسعة، أو "فجوة:

---

[1] أدونيس: ه= ٣٩.

[2] كمال أبوديب: ب=٩١-٩٢.

[3] فندريس: ٢٧٤.

[4] أدونيس: ه= ١١٣.

[5] حافظ: ١٥.

[6] العالم: ٧٨، وعبد الكريم: ٢٨٢، وقاسم: ٢٦٩.

مسافة توتر"[1]، تشعل فيها نار الشِّعْرِيَّة، وتوحي بأغوار سحيقة من طبقات المعاني التي لا يحملها التصريح: منها ما لا ينكشف أبدا، ومنها ما لا ينكشف إلا بلأْيٍ، ومنها ما لا ينكشف إلا قليلا قليلا[2]، كل أولئك مجتمعة جميعًا معا، وإلا كانت ألغازًا أو أحاجيَّ أو مُعَمَّياتٍ لا قيمة لها، ولا خير فيها عما كان لها عند غيره من الشعراء[3].

[١٠] تلك كانت أعمال **التَّفْجِير** التي أدتها الموارد الصريحة، ومن شاء قسم بينها أبواب عمود **نِظامِ الشِّعْرِ** العربي القديم السبعة المَرْزوقِيَّة، على النحو التالي:

التفجير النحوي	التفجير الصوتي	التفجير الدلالي
شَرَفُ الْمَعْنى وَصِحَّتُهُ. جَزالَةُ اللَّفْظ وَاسْتِقامَتُهُ. مُشاكَلَةُ اللَّفْظِ لِلْمَعْنى وَشِدَّةُ اقْتِضائِهِما لِلْقافِيَةِ حَتّى لا مُنافَرَةَ بَيْنَهُما.	الْتِحامُ أَجْزاءِ النَّظْمِ والْتِئامُها عَلى تَخَيُّرٍ مِنْ لَذيذِ الْوَزْنِ.	الْإِصابَةُ في الْوَصْفِ. الْمُقارَبَةُ في التَّشْبيهِ. مُناسَبَةُ الْمُسْتَعارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعارِ لَهُ.

[1] أبو ديب: ب=٢٧-٢٨.

[2] السابق: ٥٨.

[3] أدونيس: هـ=٢١.

- فكان من نصيب العمل الأول الأبواب الأول والثاني والسابع، ومن نصيب العمل الثاني الباب الخامس، ومن نصيب العمل الثالث الأبواب الثالث والرابع والسادس؛ فظهر له ما تُحَرّيَ فيها من استيعاب.

[١١] ربما بدا طموح الشاعر العربي المعاصر المستقبلي إلى **تفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ**، شوقا عارما إلى عمل الشاعر العربي الأول الذي وثَّق علاقات شعره ولم توثق له، ورَتَّبَ أصواته ولم تُرَتَّبْ له، وبَثَّ دلالته ولم تُبث له؛ فنَهَجَ نظام شعره ولم يُنْهَجْ له؛ فاتُّبِعَ فيه ولم يَتَّبِعْه؛ فقامت به الأصالة في حيث استقر، وحفه الإبداع إلى حيث رحل[1]- يقدح في مُسْتَقْبَلِيَّتِه، ولكنني رأيته إيمانا بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي، الغربية التي نشأت في القرن السابع عشر، وراجعها تشومسكي عالم اللغة الأمريكي، في منتصف القرن العشرين- ظَنَّهُ الشاعر العربي المعاصر المستقبلي، يردم الهوة المُوئسة بين نظامي الشعرين العربي والغربي.

إنه لما زهد تشومسكي في اقتصار دي سوسير عالم اللغة الأوروبي الرائد، في نظام اللغة، على الأصوات والكلمات تقريبا، وفي رَدِّ الديكارتيين طبيعة التفكير البشري إلى العقل (المبدأ الحيوي) الذي لم يكشف بعد على نحو متكامل وشامل- انطلق من حصر ديكارت نفسه إنسانيةَ الإنسان بمقدرته من خلال اللغة على التحليل والتوليد[2]، إلى التفتيش في تلك المقدرة عن نماذج تتيح له وضع نظام من القواعد يسمح بتوليد الجمل الممكنة في اللغة كُلِّها، يشتمل

---

[1] السابق: ح=٦٥، عن قاسم: ٢٧٣.

[2] تشومسكي: ٣١-٣٢.

على عناصر ثلاثة هي: المكوّن النحوي، والمكوّن الصوتي، والمكوّن الدلالي (نظريته النحو التوليدي)، ورغب في أن يشمل هذا النظام اللغات الطبيعية كلها، ويضطلع بدراسة الشروط الواجبة فيها، من أجل "تأصيل النحو في أعمق أعماق التربة العقلية المشتركة للغة البشرية، على أساس أن العقل عنده فطري، وأن اللغة بنحوها المنطقي متأصلة في الحياة الذهنية التي يوجهها العقل"[1]، وأنَّ ثَمَّ "مَلَكَة للغة خاصة بالإنسان"[2].

لقد رغب في سَبْرِ طَبيعة التفكير البشري؛ فارتضى معطيات "نظرية النحو الفلسفي أو الكلي"، ثم أقبل يهذبها ويضيف إليها، صاعدا من مفردات اللغات الأخيرة المحددة المتاحة، إلى مفردات اللغة الأولى المخمَّنة المؤكدة، أي من طبائع تفكير الأمم المعاصرة المختلفة، إلى طبيعة تفكير الإنسان الأول الواحدة، التي لم تزل في سلفه المعاصرين بقيةٌ منها، على رغم شُسوع الأمد بينهم وبينه، وعلى رغم اختلافهم فيما بينهم.

ليس طموحُ الشاعر العربي المعاصر المستقبلي، إلى **تفْجيرِ** نظام الشعر العربي القديم المستمر، بأعماله الثلاثة: النحوي والصوتي والدلالي، إيمانا "بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي" في صيغتها التشومسكية إذن- إلا ثورةً فنية عربية لهذه النظرية الغربية، أخرجها اليأس السابق ذكره، ينبه عليها ما وقع في خلال موارد مصطلح **التَّفْجيرِ** الصريحة، من مصطلحاتها: "نظام اللغة، ونظام التفكير، والبنية الباطنة أو الداخلية أو العميقة، والبنية الظاهرة أو الخارجية أو

[1] إبراهيم: ٦٧.

[2] سيرل: ١٣٦.

السطحية، والإيقاع الفطري، واللغة الأولى، وبروق المنطق الأولى". ولأمر ما أقام الدكتور كمال أبو ديب فكرته المألوفة من قبله عن "الفجوة: مسافة التوتر" التي تتفجر بها شعرية النص، على أساس من مفهوم البنيتين السابق، منتهيا إلى أن "الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية. وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين؛ فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية، أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية، وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[1].

ولكن ينبغي ألا تُلْهِيَ شهادةُ موارد المصطلح النقدي، عن شهادة ظَواهِرِ العمل الفني؛ فإن التجربة تختبر المنهج.

---

[1] أبو ديب: ب=57-58، وناصف: أ=268-269.

سَبْرُ التَّفْجيرِ بِنَفْسِهِ

[١٢] ادَّعى حَمَلَةُ منهج **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ** كما سبق في الفقرتين الخامسة والسادسة، اختصاصهم أولًا بعلمه، واستعصاءه آخرًا على العلم، وكأنهم كانوا أمَّلوا أن يخرج فيهم من يقول في تفجُّر شعرهم بأعمال **التَّفْجيرِ** الثلاثة الطامحة: النحوي والصوتي والدلالي، ما يدل على مبلغ وعيهم وسداد منهجهم؛ فلما افتقدوه قالوا باستعصاء علم منهجهم على أيِّ أحد؛ فزهَّدوا في محاولة سَبْرِهِ الباحثين.

ولكنَّه أقبل على بعض شعرهم باحثٌ لم يزده ما زَهَّدَ غيرَه إلا رغبةً وإصرارًا بل تحديًا، ذاكرًا أن "التحدي ليس مجرد اصطلاح نستخدمه للمبالغة والإسراف، وإنما هو مصطلح ألقاه (أدونيس) بنفسه حين راح يروج لشعره صفة الغموض ويعلن غير مرة أنه إنما يكتب لعدة مئات فقط على امتداد الوطن العربي. وإذًا، فليسمح لنا (أدونيس) أن نرد على تحديه آملين أن تكون النتيجة مزيدا من التقدم في فهم شعره"[١]- مؤمنًا:

- **أولا**، بوَعْيِ حَمَلَة منهج **التَّفْجير** لِتَعَثُّرِ حركة الشعر العربي المعاصر،
- **وثانيا**، بنجاح منهج **التَّفْجير** في تَحْريك هذا الشعر،
- **وثالثا**، بعجز مقولات النحو العربي القديم وحدها، عن بنية هذا الشعر،
- **ورابعا**، بعجز مقولات البلاغة القديمة وحدها، عن صفة هذا الشعر،

---

[١] حسن: ٧٠.

- **وخامسا**، بعجز مقولات النقد القديم وحدها، عن أفق هذا الشعر،
- **وسادسا**، بضرورة مراعاة منهج **التَّفْجِيرِ**، في علاج وجوه العجز السابقة[1].

فاختار من شعراء المستقبليين "علي أحمد سعيد (أدونيس)" المُتَحَدِّيَه نَفْسَه، لأنه إمام حَمَلَةِ هذا المنهج، ومن شعره "زهرة الكيمياء"، لأنها "عصارة التجربة الأدونيسية في ذروة تألقها واستغلاقها. إنها القصيدة النموذج الذي اتّسعت فيه الرؤية وضاقت العبارة حتى شملت الكون"[2].

واصطنع لعمله الذي خرج في كتاب كبير، ثلاث خطا:

الْخُطْوَةُ الْأولى: الْإِعْرابُ النَّحْوِيُّ

[١٣] وفيها يبين مواقع عناصر الجملة بعد الجملة من النصِّ، مُكَوِّنًا فمُكَوِّنًا، أي كل "كلمة أو تركيب صغير يدخل في تركيب أكبر"[3]، ثم تركيبا فتركيبا، أي كل "مجموعة مفيدة من الكلمات، فالكلمة الواحدة لا يمكن أن تشكل تركيبا، وأما التقاء كلمتين على معنى مفيد فإنه يعطي تركيبا صغيرا، وذلك كالجار والمجرور والمضاف إليه. ويكبر التركيب بمقدار ما يزداد عدد عناصره، وذلك كأن يتألف مثلا من مكونين: الأول كلمة واحدة، والثاني

---

[1] السابق: ٧، ٩، ١٦، ١٧، ٣٠٤، ٣١٦.

[2] السابق: ٨. وراجع إسماعيل -أ=١٨٢- فقد كان أدونيس عنده "من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعياً بها وبما يصنع".

[3] حسن: ١٥.

كلمتان دخلتا في علاقة مباشرة فأصبحتا مكونا واحدا ينزل مع جواره منزلة الكلمة الواحدة"[1]، تَوَصُّلًا إلى المكوناتِ الكبرى المباشرة، أي كل "واحد من اثنين أو أكثر من المكونات التي تؤلف بشكل مباشر، تركيبا ما"[2]، المفهومِ الذي هذَّب به هوكيت اللغويُّ الأمريكيُّ، نظرية التَّوْزيعية التي أَسَّسَها بلومفيلد اللغويُّ الأمريكيُّ، من أجل وصف عناصر اللغة وصفا كاملا، بناء على أن الجملة مُكوّناتٌ مُتَرابِطةٌ مُتَضابِطة، لكل مكون منها موقع من الآخر وعلاقة به، إذا تغيَّر تغيَّرتْ، فتغيَّر لهما معنى الجملةِ أو شَذَّتْ الجملةُ بضابط التقابل التقليدي بين السلسلة التَّأْليفيَّة (العناصر التي تؤلف وحدة منظمة متراتبة)، والسلسلة الأَمْثاليَّة (العناصر التي يمكن إبدال بعضها من بعض).

ولمّا لم يبتغ بهذه الخطوة غير كشف علاقات كلم الجملة الشعرية، آثر في الإعراب طريقةَ التَّعْليب التي ابتدعها هوكيت، على طريقة التشجير التي ابتدعها تشومسكي، لأن المطَّلع على العُلَبِ يستطيع أن يهبط من العناصر الصغرى إلى العناصر الكبرى، ويصعد من هذه إلى تلك؛ فيرى العلاقات رأي العين، ثم يرى كيف يكون المُكَوِّنُ الواحد عنصرا واحدا مرة، وعناصر كثيرة مرة أخرى؛ فيطلع على "أحد العوامل الرئيسية في استعصاء القصيدة الحديثة والقصيدة الأدونيسية بشكل خاص على القارئ"[3].

---

[1] السابق نفسه.

[2] السابق نفسه.

[3] السابق: ١٦، وراجع ٢٧٧.

الْخُطْوَةُ الثّانِيَةُ: الْإِعْرابُ الْبَلاغيُّ

[١٤] وفيها يبين معاني عناصر الجملة بعد الجملة من النص، مكونا مباشرا فمكونا مباشرا، ثم تركيبا فتركيبا، ثم مكونا فمكونا، على عكس ما اصطنع للإعراب النحوي من ترتيب، توصلا إلى تمييز العلاقات الطبيعية بينها من غير الطبيعية، بضبط سمات كلّ منها المعنوية: المُلازِمة (التي لا تنفكُّ منها الكلمةُ مهما كان سياقها)، والنَّصّيَّة (التي ينبغي أن تكون في الكلمة الأخرى لتتعلق بها الأولى)؛ فإنها إن ائتلفت كانت طبيعية (عُرْفيَّةً)، وإن اختلفت كانت غير طبيعية (مَجازِيَّةً)، "والإعراب البلاغي لا تقتصر أهميته على تمييز العلاقة العادية من المجازية، وإنما تتعدى ذلك إلى حيث يصبح هذا الإعراب وسيلة لضبط السياق؛ فنقطة انتشار المجاز هي التي تحدد التحولات من على يمينها وشمالها بما ينسجم مع السمات المتشابكة في هذه النقطة بالذات"[١].

لقد كانت تلك العلاقات غير الطبيعية، مدخلا إلى نقد نظرية التوزيعية، أفضى إلى تطويرها، ثم إلى نشأة نظرية القواعد التوليدية والتحويلية، التي ضَبَطَ فيها بالسمات المعنوية المميزة علاقاتِ العناصر اللغوية، تشومسكي اللغويُّ الأمريكيُّ تلميذُ هاريس تلميذِ بلومفيلد مؤسسِ نظرية التوزيعية كما سبق، "وهكذا نرى أن القواعد التوليدية والتحويلية ليست بعبعا يطلقه عفريت لافتراس الشعوب وتراثها، ولكنه منهج يستخدم لغة العلم تكثيفا للغة الكلام"[٢]!

---

[١] السابق: ٢٧٨.

[٢] السابق: ٢٣-٢٤.

الْخُطْوَةُ الثَّالِثَةُ: الْإِعْرابُ النَّقْديُّ

[١٥] وفيها يبين صور المعاني العرفية للعناصر المترابطة نحويًّا في الجملة ثم المقطع ثم النص، تركيبا فتركيبا؛ فيضع في موضع كل كلمة، ما تؤديه سلسلتها الأمثالية ثم سلسلتها التأليفية، ليحصل لكل تركيب على طائفة من السلاسل التأليفية، الخارجة من تقليب سلاسل عناصره الأمثالية، "حتى إذا عثرنا على واحدة أو أكثر من السلاسل التي لا تضارب بين عنصريها قبضنا عليها لأنها كاشفة المعنى. وأيا كان هذا المعنى فإن ما يهمنا هو إزالة الفجوة الفاصلة بين المتنافرين، فإذا انتقلنا من مستوى العلاقة بين عنصرين إلى مستوى العلاقة بين عناصر الجملة فالمقطع انكشف الغطاء بشكل أفضل. وإذا تابعنا الرحلة في عالم القصيدة حتى الديوان فالأعمال الشعرية الكاملة، استطعنا فيما يبدو لنا كشف القوانين المحدودة جدا لذلك العدد الهائل من الصور المنثورة في شعر (أدونيس)"[١].

ولما كان مبنى التصوير الشعري الأدونيسي عند الباحث، على التَّدْرِيجِ المُحْكَمِ، انتبه إلى "التَّحَوُّلاتِ" المفهومِ البنائي الذي حَلَّ به ليفي شتراوس مشكلة اجتماع الشكل الواحد والمضامين المختلفة في أساطير عدد من الشعوب البدائية؛ فاصطنع من منطق اللغة المعجمي، بديلا حاضرًا أبدا، يُحَوِّلُ به السلاسل الأفقية المعتمة إلى مضيئة، والغريبة إلى أليفة، والخفية إلى جلية، توصلا إلى معنى المعنى، أي الكل المستولي على الأجزاء[٢].

---

[١] السابق: ٢٩.

[٢] السابق: ٢٨، ٢٧٩، ٢٨٠.

[١٦] ثم انتهى من هذه الخطا الثلاث، إلى نفي ذلك الغموض الذي رأى أدونيس يُرَوِّجُه، وإثبات **التَّفْجير** من جهتين:

الأولى أُفُقِيَّةٌ (تَضْخيمُ المُكَوِّنات)؛ فكلُّ مُكَوِّن في الجملة غير الفعل، ينبسط في مجتمع من الكلم، ولا ينقبض في كلمة واحدة، مما يزيد من حاجة الباحث إلى النحو التوزيعي، الذي يبين له مكونات الجملة، ويحددها على نحو هَرَمِيّ تَراتبِيّ[١].

والأُخْرى عَموديَّةٌ (تَنْفيرُ المُكَوِّنات)؛ فثَمَّ وَلَعٌ بتَرْكيب المُكَوِّنات المُتَنافرة عُرْفًا، على نحو طالما يُغْري المتعجِّل، بتحكيم مقالات الصوفية أو الباطنية أو السريالية، مما يزيد من حاجة الباحث إلى مُراعاة كُلِّيَّة القصيدة التي يخرج بها الشاعر عن إدراك العالم حسا إلى إدراكه مفهوما[٢]، بحيث لا تستقيم موازنة ذلك المخلوق الكلي الصغير (القصيدة)، بهذا المخلوق الكلي الكبير (العالم) "من خلال التشابه بين أجزائهما، وإنما من خلال التشابه بين البنيتين؛ فلقد آن الأوان لكي ينتقل بنا النقد العربي من علاقة التشابه إلى تشابه العلاقة"[٣].

ثم بدا له من بعدُ، أن أدونيس قد استوعب ثقافته العربية الإسلامية، ووقف منها على أصول مكينة، ثم أقبل يستوعب سائر الثقافات الباقية ما

---

[١] السابق: ٢٨٠-٢٨٢.

[٢] السابق: ٢٨٢-٢٨٣، ٣٠٥.

[٣] السابق: ٢٨٧.

استطاع، فَحَلَّ مُعْضِلَةَ الأصالة والمعاصرة، وعَقَدَ مُتَّصلَ التَّرَدُّد بين الجهات[1]- وأن **تَفْجيرَ نِظامِ الشِّعْرِ**، إنما هو انْدِفاعُ خَلْقِه المُسْتَمِرُّ، لا تَحْطيمُه الذي يستوي في حَمْلِ وزر تَرْويجِهِ خُصماءُ المستقبل الجاهلون، ونُصَراؤه المتطرفون الذين يسيئون إليه وإلى أمتهم وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا. ولقد زادته عن مصطلح **التَّفْجيرِ** رضًا، خَيْرِيَّةُ مُفرداته في القرآن الكريم، وشَرِّيَّةُ مُفردات التَّحْطيم[2].

[١٧] ولكنه على رغم اجتهاده الأصيل الواضح فيما سبق استيعابه وعرضه، يرد عليه أن لم يوازن بقصيدة أدونيس هذه المُفَجَّرةِ قصيدةً أُخْرى له هو نفسه لم يُدْرِكْها منهجُ **التَّفْجير** -يمكنه أن يسميها على المضادَّة العَرَبيَّة الأصيلة: المُحَجَّرَة، بحيث يكون **التَّحْجيرُ** ضِدَّ **التَّفْجير**، والتَّحَجُّرُ ضِدَّ التَّفَجُّرِ، هكذا مُطابقةً كاملةً مستمرةً- بيانا وتوكيدا، فَتَرَكًا في أيدي الظُّنون نرى بعموم الخبرة لُزومَ اجتماع جهتي **التَّفْجير** السابقتين عَفْوًا أو قَصْدًا جميعا معا -وإلا لم يجر الوصف- وأنه ربما كانت الأولى من سُبُلِ الأخرى، وأنه لا يمتنعُ أن تقع في الشعر غيرِ المُفَجَّرِ (المُحَجَّر) إحداهما وحدها.

ثم إنه لم يعرض **لِلتَّفْجير** الصَّوْتِي (العَروضي)، على رغم أنه من أعمال **التَّفْجير** المُعَيَّنَةِ الواضحة المقصودة، وأن عليه المعول في تعويض **التَّفْجيرَيْنِ** النحوي والدلالي إذا ما خَفّا أو خَفَتا، كما سبق في الفقرة الثامنة.

من ثم أعالج سَبْرَ **التَّفْجيرِ بالتَّحْجيرِ**، بادئا **بالتَّفْجيرِ** الصوتي (العروضي).

---

[1] السابق: ٢٨٩.

[2] السابق: ٢٨٨.

[١٨] ولكن ينبغي لي أن أنبه أولا على أنه إذا كان السيد الباحث السابق قد اختار "زهرة الكيمياء"، بما رأى هو أنها ذروة ما كان من أدونيس على هذا المنهج كما سبق، فقد اخترتُ "هذا هُوَ اسْمي"[١]، بما رأى أدونيس نفسه أنها ثُمَّ "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف"، ثم "قبر من أجل نيويورك"، ذروةُ ما كان منه على هذا المنهج[٢]، وحسبي تَرْجيحًا أن يَتَسَمّى بها جزءُ الأعمال الكاملة الذي يَضُمُّها، وأن تَتَسَمّى بها المختاراتُ التي تعرض على الناس نموذجا لما كان منه على مَدِّ عمره[٣].

ثم ينبغي لي أن أنبه ثانيا على أنني اخترت "قالَتْ لِيَ الْأَرْضُ"[٤]، قصيدةً مجرةً مُوازِنَةً لتلك القصيدة المفجرة، بما بدا لي بينهما هما فقط من مشابه عروضية ودلالية وطولية، وحسبي إِغْراءً أن يَعُدَّ المحجرةَ بعضُ النقاد "من أنضج أعماله الشعرية فنيا"[٥]، متمنيا عليه أن لو تمسك بها، على حين يَذْكُرُ آخرُ

---

[١] أدونيس: ط=٢٢١-٢٣٩.

[٢] السابق: د.

[٣] السابق: ي.

[٤] السابق: ج=١٣-٣٣.

[٥] قاسم: ١٣-١٤. ثم يقول في ١٧: "إذا كان أدونيس يعد كتاب (هذا هو اسمي) مرحلة جديدة، ويرى أن معظم الشعراء العرب قد تأثروا بقصائده الثلاث: (قبر من أجل نيويورك -مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف- هذا هو اسمي)، فإني أرى هذا الكتاب -وليس الديوان- ليس من الشعر في شيء، لأنه خليط من الشعر والنثر في بنية العمل الإبداعي الواحد"!

أنَّ أدونيس تبرَّأَ من ديوانٍ أو مجموعةٍ باسمها واطَّرحها من أعماله الكاملة، وكأنه يطَّرح ما آمن به وسار عليه فيها[1]!

ثم ينبغي لي آخرًا أن أنبه على أنني أوردت القصيدتين[2]، على مقتضى البحث، فإن للعلم لمنهجا يخالف عن منهج الفن، وإن قصدا جميعا إلى حقيقة واحدة[3].

---

[1] عبد الله:.

[2] ملاحق الكتاب: (م١).

[3] بينما رسم الشاعر أبيات قصيدتيه على ما يريد للرسم أن يعبر كما سيأتي، حصرت كل بيت من أبياتهما في سطر متصل لا يقطعه بياض، إجراء لعلم عروض الشعر العربي القديم؛ فلا بد من منطلق، وهو في هذا أشد انضباطا، ثم لا خفاء به لملامح الجِدَّةِ- مستنطقا ملامح الرسم قدر المستطاع.

سَبْرُ التَّفْجِيرِ الصَّوْتِيِّ (الْعَرُوضِيِّ) بِالتَّحْجِيرِ

[١٩] لقد سبق في الفقرة الثامنة، ذِكْرُ أمرين من **تَحْجِيرِ** الإيقاع، زَهِدَ فيهما حَمَلَةُ **التفجير**:

أولهما: تكرار مركبات المقاطع المترتبة على نحو خاص، متعلقةً بصيغ الكلم.

والآخر: الرَّسيف في إطار ضَيِّقٍ، بحركة أسيرةٍ وَئيدةٍ، على قواعد محدَّدة.

- وذِكْرُ أمرين من **تفْجِيرِ** الإيقاع، غفل عنهما حملة **التَّحْجِيرِ**:

أولهما: مراعاة جذور الكلم المتتابعة متوازيةً ومتقابلةً ومتقاطعةً، متجردةً من زيادتها.

والآخر: الانطلاق إلى فضاء مُتَراحِبٍ، بحركة حرَّةٍ حَثيثَةٍ، من دون قواعد محدَّدة.

ومقتضى منطق الإيقاع أن يكون الزهد في الأمر الأول نتيجة الزهد في الأمر الآخر، وأن تكون الغفلة عن الأمر الآخر نتيجة الغفلة عن الأمر الأول؛ فَمَنْ كَسِلَ عَنِ الرَّكْضِ اسْتَثْقَلَ الْمِضْمارَ، وَمَنِ اسْتَخَفَّ الْمِضْمارَ نَشِطَ لِلرَّكْضِ.

ولكن إذا كان حملة **التَّحْجِيرِ** قد تعلقوا بصيغ الكلمات فأحاط بهم علم العروض، فإن حملة **التَّفْجِيرِ** يتعلقون بمخارج الأصوات ليحيط بهم علم البديع.

[٢٠] لقد ذكر العلوي أن البلاغة من أوصاف المعاني والفصاحة من أوصاف الألفاظ، ثم ذكر من فصاحة الألفاظ هذه العشرين صنفا من أصناف البديع: التجنيس، والترصيع، والتطبيق، ورد الأعجاز، ولزوم ما لا يلزم، واللف والنشر، والتخييل، والاستطراد، والتسجيع، والتصريع، والموازنة، والتحويل، والمعاظلة (التكرير)، والمنافرة (السبك)، والتورية، والتوشيح، والتجريد، والتدريج، والتدبيج، والتجاهل، والترديد- التي إذا استثنينا منها ما لا علاقة له بمخارج الأصوات، بقيت هذه الثمانية: التجنيس، والترصيع، والرد، واللزوم، والتسجيع، والتصريع، والمعاظلة (التكرير)، والترديد[١]، وهي ظواهر إيقاعية واضحة.

أقبلتُ أتتبعها في القصيدتين؛ فحصل لي هذا الجدول التالي بالنسب المقرَّبة[٢]:

---

[١] العلوي: ٢/٣٥٥-٣/٨٣.

[٢] جريت في هذا الجدول على تفقد كل بيت على حدة، ثم اعتبار صنف بديعي واحد للبيت الواحد قدر المستطاع، مهما يكن فيه من الأصناف؛ فهو دليل كاف على حضور البديع.

البديع	التجنيس	الترصيع	الرد	اللزوم	التسجيع	التصريع	المعاظلة	الترديد	المجموع
المُحَجَّرِيّ	٤٪[1]	-	٢٪[2]	-	-	-	١٥٪[3]	١٧٪[4]	٣٨٪
المُفَجَّرِيّ	٧٪[5]	-	-	-	-	-	١٥٪[6]	٣٪[7]	٢٥٪

ينبغي ألا نقلل من مبلغ هاتين النسبتين المجموعيَّتَيْنِ كلتيهما في بديع مخارج الأصوات؛ فَمِنْ قَبْلُ ما عَرَضَ عُروضًا، ولكنَّ في إعراض الشاعر عن بعض أصنافه استثقالا واضحا، ولا سيما أن يستمر في قصيدتيه جميعا معا.

[1] وهي هذه: ٦، ٢٠، ٥٧، ٦٤، ١١١، ١١٣.

[2] وهي هذه: ٢٢، ٣٣، ٥١.

[3] وهي هذه: ٨، ١٩، ٢٣، ٢٤، ٣٠، ٤٦، ٥٥، ٦٢، ٦٥، ٧١، ٩٠، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٥، ١٣٠، ١٣١، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٦.

[4] وهي هذه: ٧، ١٤، ١٦، ٢١، ٢٦، ٢٨، ٣٦، ٤٤، ٥٠، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٣، ٦٨، ٧٢، ٨٠، ٨١، ٩١، ٩٢، ٩٤، ١٢٦، ١٢٧، ١٤٠، ١٤٨، ١٥٠.

[5] وهي هذه: ٢، ٣، ٦، ٥١، ٦١، ٦٤، ٧٠، ٧٤، ٩٣، ١٤٩، ١٥٥، ١٦٢، ١٧٧، ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٣٢، ٢٣٦.

[6] وهي هذه: ١، ٥، ٨، ١١، ١٣، ١٥، ٢٠، ٢١، ٢٨، ٣٣، ٣٦، ٤٦، ٤٨، ٦٥، ٧٥، ٧٧، ٧٨، ٩٠، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٨، ١١٠، ١١٤، ١٣٤، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٠، ١٦١، ١٨٥، ١٨٦، ١٩٠، ١٩٥، ٢٠٧، ٢٤١، ٢٤٧، ٢٥٥، ٢٥٦.

[7] وهي هذه: ٩، ٩٥، ١١٥، ١١٦، ١٧٤، ١٨٠، ١٨٤، ١٩٣.

ثم إن إرباء نسبة المحجرة من البديع على نسبة المفجرة المضادَّ للمتوقع من تعلق حملة **التَّفْجِيرِ** السابق في الفقرة التاسعة عشرة، لداعٍ قويٍّ إلى التفتيش عن حقيقة **تفْجِيرِ** العروض.

ولكن ينبغي أن أشير قبل ذلك إلى أن الشاعر اعتنى بالبديع في بيت المحجرة الواحد على أنه بمنزلة القصيدة الكاملة، وفي أبيات المفجرة الكثيرة على أنها بمنزلة البيت الواحد، وحسبي دليلا وبيانا منهجُهُ في توظيف عنوان كل قصيدة في نسيجها الباطن؛ فلقد كان عنوان المحجرة "قالت الأرض" مفتتحَ قسمها الأول، ثم لم يُرَدَّد، وكأنه من الباب القديم في تسمية القصيدة بمفتتح مطلعها- وكان عنوان المفجرة "هذا هو اسمي" مختتم أقسامها الثاني والثامن والسادس عشر، وكأنه من باب تَعْرِيَةِ عَصَبِ القصيدة!

ولقد جَرَّأَني على الانقطاع فيما يأتي لاستيعاب وجوه الائتلاف ثم وجوه الاختلاف العروضية بين القصيدتين في الفصول القادمة، ثم لاستبطانها في الخاتمة - تَقَدُّمُ الاجتهاد في بيان مكان البديع من الشعر العربي المعاصر[1].

الْوَجْهُ الْأَوَّلُ: الوَزْنُ

[٢١] إذا تأمل العروضي مقاطع أوائل المحجرة التي رسمها الشاعر في السياق كما يلي:

"قالت الأرض في جذوريَ آبادُ

[1] عبد المطلب، فقد رصد كتابا كبيرا لهذا الأمر.

حنينٍ، وكـلَّ نبْضي سؤالُ
بيَ جوعٌ إلى الجمال، ومن صدريَ
كـان الهوى وكـان الجمـالُ"[1]،

ثم مقاطع بيتي أوائل المفجرة التي رسمها الشاعر في السياق كما يلي:

"ماحيًا كل حكمة   هذه ناريَ
لم تبقَ آيةٌ، دميَ الآيةُ
هذا بدْئي
دخلتُ إلى حوضكِ   أرض تدور
حوليَ أعضاؤكِ   نيلٌ يجري"[2]،

- ميِّزَ فيها جميعا معا، هذه المُتوالياتِ المُعيَّنةَ المُجدْولَة، مِنَ المْقَاطِعِ الخاصَّة[3]:

---

[1] أدونيس: ج=١٥.

[2] السابق: ط=٢٢٣.

[3] "س" أول كلمة "ساكن" التي استعملها قدماؤنا للصوت الصامت في عرف محدثينا، و"ح" أول كلمة "حركة" التي استعملها قدماؤنا للصوت الصائت في عرف محدثينا، ولا يتكون المقطع الصوتي العربي من أقل منهما. ولما كان الذي شاع في البحث اللغوي المعاصر استعمال "الساكن" لا "الصامت"، مع "الحركة"، رجح استعمال "س" لا "ص"، مع "ح". وفي ذلك شاهين: ٢٨ح، ١٦٤-١٦٨.

المقاطع	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١
من المحجرة	سحح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحح	سح	سح	سحح
	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحس	سح	سحح	سح	سح	سحس
من المفجرة	سحح	سح	سحس	سحس	سح	سحس	سح	سحس	سحح	سح	سحح
	سح	سح	سحح	سحح	سحس	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحح

١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤
سحح	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحس	سح	سحس	سحح	سح	سحح	سحح
سحس	سح	سح	سحح	سحس	سح	سحح	سح	سحح	سحس	سح	سحح	سحح
سحح	سح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحس	سحح
سحس	سح	سح	سحس	سحس	سح	سحح	سح	سحس	سح	سح	سحس	سحح

التي ائتلفت عددًا (أربعة وعشرين)، ونوعًا (طولا وقصرا وفتحا وإغلاقا)، على نحوٍ لا يتيسر لسائر الكلام العربي:

١ فتطابقت من مقاطع أبيات مطلعي المحجرة والمفجرة جميعا معا، هذه العشرة: (٢، ٧، ١٠، ١٣، ١٤، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٢، ٢٤).

٢ وتطابقت من مقاطع بيتي مطلعي المحجرة والمفجرة الأولين وحدهما، هذه السبعة: (١، ٣، ٤، ٥، ١١، ١٢، ٢٠).

٣ وتطابقت من مقاطع بيتي مطلعي المحجرة والمفجرة الآخرين وحدهما، هذه الخمسة: (١، ٣، ٩، ١٢، ١٨).

٤ وتطابقت من بيتي مطلع المحجرة وحدهما، مقاطعها كلها إلا هذه الثمانية: (١، ٣، ٦، ١١، ١٢، ١٨، ٢٠، ٢١)، ومن بيتي مطلع المفجرة وحدهما، مقاطعها كلها إلا هذه السبعة: (١، ٣، ٤، ٥، ٦، ٩، ١٢).

ثم لم يجدها حادت عن ذلك إلا إلى ما لها فيه وجه من إدراك المتلقي للإيقاع؛ فأما اختلافها فتحا وإغلاقا، فلا أثر له في عموم الإدراك، وأما اختلافها طولا وقصرا، فمما يعالج بالإنشاد إسراعا بالطويل منهما أو إبطاء بالقصير؛ فلا يكون له أثر في عموم الإدراك، وذلك من المعلوم من طبيعة العروض العربي بالضرورة[١].

[٢٢] وليس الوزن العربي الكَمّيّ الذي هو نمطٌ من الإيقاع خاصّ، إلا توالي تلك المركبات المعينة من المقاطع الخاصة، في أبيات المطلعين، على هذا النحو الذي يدركه المتلقي ويرتاح له؛ فيُخَرِّجُها في علم العروض، بما يلي[٢]:

---

[١] صقر: أ=171-176.

[٢] ابن عبد ربه، أ=٦/ ٣١٦؛ ففيه بيان ما يدور من مصطلحات عروضية كثيرة، ولا سيما في التخريج. وينبغي أن أنبه على فضل ابن عبد ربه على غيره من العروضيين؛ فهو عالم متقدم، ثم هو شاعر مجيد؛ فمن ثم ترجح روايته عن الخليل روايتهم كثيرا، وآراؤه آراءهم، كما في تنزّهِه عن الكتّابة العروضية التي تبدو من سقطات المتأخرين، وكما في تسميته وترتيبه للدوائر العروضية. وفي هذا العلمي: ٢٠، ٦١.

قالت الأر	ض في جذو	ري آبا	د حنين	وكل نبـ	ضي سؤال
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
بي جوع	إلى الجما	ل ومن صد	ري كان الـ	هوى وكا	ن الجمال
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
ماحيا كلـ	ل حكمة	هذه نا	ري لم تبـ	ق آية	دمي الآ
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة
ية هذا	بدئي دخلـ	ت إلى حو	ضك أرض	تدور حو	لي أعضا
فعلاتن	مستفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فعلاتن
مخبونة	سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة

لتكون جميعا معا من وافي بحر الخفيف الصحيح العروض والضرب، ينتقل منها إلى المتلقي العربي إيقاعُها كما ينتقل إلى الأجسام الملائمة تيّارُ الكهرباء، فيهتز كما تَرْتَجُّ هذه الأجسام، فينقاد كما تَتَمَغْنَطُ!

الْوَجْهُ الثّاني: التَّقْسيمُ

[٢٣] وإذا تأمل العروضي القصيدتين، مَيَّزَ من المحجرة اثنين وخمسين ومئة (١٥٢) بيت، في تسعة وثلاثين (٣٩) قسما، ومن المفجرة ستة وخمسين ومئتي (٢٥٦) بيت، في ثلاثة وعشرين (٢٣) قسما، فلقد كان أدونيس

ينبه على أقسام المحجرة بتقديم رقم كل منها قبله ويؤكدها بتغيير بعض خصائصها العروضية، وينبه على أقسام المفجرة بمساحات البياض ولَوافِتِ العبارات وأنحاء رسم الكتابة ويؤكدها بتغيير بعض خصائصها العروضية:

القسم	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
المحجرة	٢	٣	٤	٢	٣	٤	٤	٢	٣
المفجرة	١٧	١	١٨	٤	١	٥	٨	٥	٤
١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩
٥	٤	٥	٥	٣	٢	٥	٢	٥	٥
٢٠	١٤	٢١	٢٤	٢	١	٣	٤	١	٤٣
٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩
٣	٥	٤	٥	٥	٢	٥	٣	٥	٥
٢٧	١٦	١٤	٣	-	-	-	-	-	-
٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩
٥	٥	٥	٤	٣	٣	٥	٢	٥	٥
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

وعلى رغم اختلاف ما ضمته أقسام المحجرة من أعداد الأبيات، آلف بينها تقاربُها وانحصارها، ثم على رغم تأليف التقسيم بين القصيدتين، خالف بينهما تباعدُ أنصبة أقسام المفجرة من الأبيات وعدمُ انحصارها، فدارت

المحجرة في إطار الحلقات العروضية التليدة مؤيدةً بتجاور أقسامها وتمايز أفكارها وكأنْ قد كتب كل واحد منها في جلسة لم يشركه فيها غيره، وطارت المفجرة في أفق الموجات العروضية الطريفة مؤيدةً بتقاطع أقسامها وتمازج أفكارها وكأنْ قد كتبت الأقسام كلها في جلسة واحدة. ولا يخلو من دلالة على هذا هنا، أن يرقم أدونيس أقسام محجرته وحدها، وكأنه يسلسلها في سلسلة القصيدة خشية أن تنفرط!

الْوَجْهُ الثَّالِثُ: الْبَحْرُ

[٢٤] خَرَجَتْ سائر أبيات محجرة أدونيس على رغم اشتمال أقسامها عليها واحتباسها فيها، من بحر الخفيف نفسه الذي خرج منه بيتا مطلعها اللذان هما بيتا القسم الأول الأولان- وافيةً صحيحةَ العَروض والضَّرب، فأما أبيات مفجرته، فخالفت بينها أقسامها المتخالفة، على النحو التالي:

البحر	الخفيف	المتدارك	الرجز	الرمل
أقسامه	١، ٣، ٥، ٧، ١٠، ١٢، ١٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٣	٢، ٤، ٦، ٨، ١٤، ١٦	٩	١١، ١٣، ٢٠، ٢٢
أبياتها	١٥٣	٢٠	٤	٧٩
جملتها	٢٥٦			

وينبغي أولا أن أشير إلى غلبة الخفيف على المفجرة، وهو المنفرد بالمحجرة.

ثم ينبغي ثانيا أن أبين أن بين المتدارك والرجز والرمل التي شقت أقسامُها القليلة في المفجرة أقسامَ الخفيف الكثيرة، وبين الخفيف صِلَةً مُهِمَّةً؛ فأما المتدارك فتفعيلته (فاعلن) صورة من صور تغيير (فاعلاتن) في عروض الخفيف وضربه[1]، وأما الرجز فتفعيلته (مستفعلن) ظاهرة المطابقة المقطعية لـ(مستفع لن) وُسْطى تفاعيل شَطْرَيِ الخفيف، وأما الرمل فتفعيلته (فاعلاتن) هي التي في أول شطري بيت الخفيف الوافي وآخرهما.

ثم ينبغي ثالثا أن أشير إلى مسيرة الخفيف في خلال المفجرة ورَدِّهِ أولَها على آخِرِها، وإلى تَرَتُّب ظهور غيره فيها على مثل تَرَتُّبِ تفاعيله هو: (المتدارك، الرجز، الرمل = فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن)، وإلى غلبة الرمل الذي انفردت به (فاعلاتن) التي كادت تنفرد بالخفيف.

بذلك كله يتجلى بين حركتي القصيدتين من الالتباس، ما يدل على علاقة انبعاث روح المفجرة من روح المحجرة.

الْوَجْهُ الرّابِعُ: التَّقْفِيَةُ

[٢٥] سبقت في الفقرة الثالثة والعشرين إشارة إلى تمايز أقسام المحجرة، وهو ما أَخْرَجَها كلها (١٠٠٪) مُعَدَّدَةَ القوافي[2]. كما سبقت في

[1] التبريزي: ١١٠-١١١.

[2] ملاحق الكتاب: (م٢).

الفقرة نفسها إشارة إلى تمازج أقسام المفجرة، وهو ما أخرجها مُرْسَلَةَ القوافي، إلا قليلا (٣٢٪) وقع في خلالها بقوافٍ معددة[١].

ولقد كانت قليلة -ولا سيما في المفجرة- أبيات القافية الواحدة بحيث إذا قسمنا أبيات كل منهما المقفاة على أقسامها في هذين الجدولين - وإن تكررت في الآخر لاستعمال الشاعر في القسم الواحد منها أحيانا أكثر من قافية واحدة - خرج للأولى بالتقريب أربعة (٤) أبيات، وللأخرى ثلاثة (٣) أبيات، علامةً على ميل الشاعر فيهما جميعا إلى التغيير والتحريك.

[٢٦] وإذا آخذنا القافية بقلبها الذي تنسب إليه (رويها)، لم نجد أدونيس خرج في مفجرته، من إطار محجرته، فلم تختص دونها إلا بالتاء وحدها.

وإذا آخذناها بنوعها، وجدناه يميز مفجرته بتقييد الهمزة والباء والنون، معتمدا على علاج الردف لضعف إسماع المقيدة على وجه العموم[٢]؛ فهذه كلها مردفة بالألف للأولى والثانية، وبالواو للثالثة.

وإذا آخذناها بالوصل، وجدناه يميز مفجرته من محجرته تمييزا تاما؛ فلا التقاء بينهما في وصل قافية واحدة من هذه الإحدى عشرة.

وإذا آخذناها بالحشو، وجدناه كذلك يميز مفجرته تمييزا تاما، إلا ما كان من حشو قافية القافيَّة المطلقة الموصولة بالياء؛ فقد أردفها بالألف كما

---

[١] ملاحق الكتّاب: (م٣).

[٢] ابن عبد ربه: أ=6/ 355-356، وصقر: د=214-216.

أردف قافية المحجرة، ولكن هذه واوية الوصل في خمسة أبيات، وتلك يائية الوصل في بيتين فقط.

ولقد جَنَّبَهُ منهجه في تحري تدوير أبيات الخفيف المستولية على المفجرة، التفكيرَ في التقفية، إلا أن يتعلق مرة كل حين بكلمة قافية بيت، فيظهرها بتكرار قافية بيتها مرة واحدة أخرى غالبا، وهو ما لم يقع في الأقسام الخفيفية الاثني عشر، إلا أربع مرات[1]، يتجلى منها قصره التقفية على بيتين، أي واحد آخر مع الذي تعلق بكلمة قافيته، ثم حصره لها غالبا في مفاصل الأقسام؛ كما في بيتيه (١١٧، ١١٨)، اللذين رسمهما في السياق كما يلي:

" المدى سمع الضّائع صوتًا، هل أنتِ صوتيَ؟ صوتي زمني

نبضك الشهيُّ ونهداك سوادي وكل ليلٍ بياضي

زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي..."[2].

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض، بما يلي:

زمني نبـ	ضك الشهيـ	ي ونهدا	ك سوادي	وكل ليـ	ل بياضي
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	سالمة
زحفت غيـ	**مة فأسـ**	**لمت للطو**	**فان وجهي**	**وتهت في**	**أنقاضي**
فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فاعلاتن	متفع لن	فالاتن
مخبونة	مخبونة	سالمة	سالمة	مخبونة	مشعثة

---

[1] ذلك في الأقسام ٣=٣٢-٣٣، و١٠=٨١-٨٣، و١٢=١١٧-١١٨، ٢٥٤-٢٥٦.

[2] أدونيس: ط=٢٣٠.

من ثم هما بيتان من وافي الخفيفِ الصحيح العروض والضرب وقافيةِ الضاديَّة المطلقة الموصولة بالياء المردفة بالألف، تعلق من أولهما بكلمة "بياضي" التي طابقت كلمة "سوادي" قبلها، وأسَّست قافيته (ياضي)؛ فكرر لها قافيتها بكلمة "أنقاضي" (قاضي).

وتلك كلها آثار مخالفة منهج التقفية المعددة الطارئة في المفجرة، لمنهج التقفية المعددة الأصيلة في المحجرة. لقد أراد قوافي بعض أبيات المفجرة وَخَزَاتِ تنبيه في خلال موات الاستكانة؛ فكاد يقصرها على أقسامها غير الخفيفية.

الْوَجْهُ الْخَامِسُ: التَّدْوِيرُ

[٢٧] لم يَطَّرِدْ في هندسة عروض الشعر العربي، مركب المقاطع (سحح سح سحح سحس= فاعلاتن)، عروضًا بِعَقِبِ مثيلَيْن له نَوْعًا (تَطْويلًا وتَقْصيرًا، وفَتْحًا وإِغْلاقًا) وترتيبا (تَقْديمًا وتَأْخيرًا)، وعَدَدًا (تَرْبيعًا)، أو نَوْعًا وعَدَدًا فقط، إلا في صدر وافي الخفيف، كما يتضح بالجدول التالي:

متوالية مركبات المقاطع	دائرتها	بحرها	استعمالها
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	المجتلب	الرمل	شاذ[1]
مفاعيلن فاعلاتن فاعلاتن	-	-	-

[1] الدمنهوري: ٩١.

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن	المشتبه	المجتث	-
مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن	المشتبه	المنسرد	مهمل[1]
مستفعلن مستفعلن فاعلاتن	-	-	-
فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن	-	-	-
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	المشتبه	الخفيف	مطرد
مفاعيلن مستفعلن فاعلاتن	-	-	-
مستفعلن مفاعيلن فاعلاتن	-	-	-

وما ذلك إلا لأن في تدوير البيت الغالب عليه، أي إشراك شطري البيت في كلمة واحدة يكون أولها آخر صدره، وآخرها أول عجزه- علاجا لثقل (فاعلاتن) السالمة في هذا الموقع[2]، وهو نفسه -فيما أرى- سبب غلبة هذا التدوير على وافي الخفيف، دون سائر صور بحور الشعر العربي[3].

---

[1] ابن عبد ربه، أ=٢٨٧/٦، والدماميني: ٥٦.

[2] شاكر: ب=١١٢؛ فقريب مما نحن فيه تنبيهه من دواعي قلة استعمال (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن×٢) في المديد، على إحساس المتلقي بزيادة (تن) الأخيرة وثقلها. وربما زاد أستاذنا رضا عما رأى، كثرة استعمال المديد بزوال هذا الثقل، في صورته: (فاعلاتن فاعلن فعلا×٢).

[3] كشك: ب=١١٥.

[٢٨] ولقد دَوَّرَ أدونيس من أبيات محجرته شطري عشرين ومئة (١٢٠) بيت، أي قرابة ٧٩٪[١]، ومن أبيات مفجرته الخَفيفيَّة شطري خمسة وعشرين ومئة (١٢٥) بيت، أي قرابة ٨٢٪[٢]، ولا يخفى تَداني النسبتين.

ولكنه دَوَّرَ قصيدتَه المفجرةَ نَفْسَها وحدها، فأشرك أربعةً ومئةً (١٠٤) من أبياتها الخَفيفيَّة وحدها أي قرابة ٦٨٪، في كلمة واحدة أولها آخر البيت السابق وآخرها أول البيت اللاحق، على مثل ما سبق في بيتي مطلعها.

أما التدوير البيتي، فمظهر قديم مشهور، من مظاهر تكامل أنغام البيت، يدل على ذوب صدره في عجزه، وأنه "يبدأ من أول حرف فيه إلى أن ينقطع بالقافية"[٣].

وأما التدوير القصيدي، فمظهر حديث غير مشهور، من مظاهر تكامل أنغام القصيدة، يدل على ذوب بعضها في بعض، وأنها بمنزلة بيت واحد.

---

[١] هذه هي الاثنان والثلاثون بيتا التي لم يدورها: ١٠، ١١، ١٧، ١٨، ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٤١، ٤٣، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٦٥، ٦٨، ٧٣، ٧٤، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٩٢، ٩٦، ١٠٢، ١١٠، ١١٥، ١٢٦، ١٣٥، ١٤١، ١٤٢، ١٥٢.

[٢] هذه هي الثمانية والعشرون بيتا التي لم يدورها: ٤، ٥، ١٠، ١٦، ٢٨، ٥١، ٦٧، ٧٣، ٧٨، ٨٢، ٩٨، ١٠٢، ١١٥، ١٥٣، ١٦٤، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٦، ٧٦، ١٩٠، ٢٢٤، ٢٢٨، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٤.

[٣] شاكر: هـ=65.

إنه يُشبه "التَّضْمينَ "المعيب في كلمة قافية البيت العمودي السابق ذِكْرًا، التي تشتد حاجتها إلى ما في البيت اللّاحِقِهِ ذِكْرًا، فلا يقر للمنشد عليها قرار، فيسرع إلى اللاحق وكأنه تَضَمَّنَ السابق فصارا جميعا بيتا واحدا في مثل ضِعْفِ أحدهما وحده، فيفسد على نفسه وعلى المتلقين، طبيعة هذا النوع من الشعر الذي تخرج القصيدة منه أبياتا منفصلا بعضها من بعض، حَلَقَات عَروضيَّةً مُتواليةً، يستوحي بها الشاعر، ثم يؤدي المنشد، حَقَّ الموسيقا التي وَلَّدَتْها[1].

ولقد صار هذا التضمين نفسه، ضرورة فنية من ضرائر الشعر الحديث[2]، في سبيل أدائه لحق موسيقا القطعة الذائعة حديثًا، التي تصعد مرة واحدة، فتضطرب ما شاءت، ثم تهبط مرة واحدة كذلك[3].

إنه إذا كانت تسمية تلك الظاهرة قديما "تضمينا" وأول البيتين فيها "مُضَمَّنًا"، مجازا للعيب والتنفير[4]، وكان تدوير البيت من عفو الإيقاع- فإن تدوير القصيدة قد أذاب الأبيات بعضها في بعض، حقيقة لا مجازا، وقصدا

---

[1] صقر: د=96.

[2] عياد: أ=135. ولقد نبه على هذه الفكرة جاعلا التضمين تدويرا، الدكتور إسماعيل بقوله -ب=368 -: "تحول المقطع الشعري في القصيدة ذات المقاطع من مقطع يشمل عددا من الأسطر الشعرية التي يقوم كل منها بذاته ممثلا بنية موسيقية ومعنوية محددة البداية والنهاية- تحول إلى بنية موسيقية ومعنوية موحدة، تبدأ ببدايته وتنتهي بنهايته، أو لنقل: صار المقطع كله دائرة مقفلة".

[3] صقر: د=122.

[4] ابن الدهان: ٧٦.

لا عفوا، بحيث لم يعد يجدي عليها كثيرا إيقاع الكلم المنفردات[1]، ولا سيما أنه صاحَبَ تدوير البيت، في ثمانين (٨٠) بيتا من أبيات المفجرة أي قرابة ٥٢٪[2].

الْوَجْهُ السّادِسُ: التَّفاعيلُ

[٢٩] لم تختص تفاعيل أي بيت من أبيات محجرة أدونيس، بوجه من وجوه السلامة أو التَّغَيُّرِ لم يقع أوْ لا يقع لغيرها، بل جرت من ذلك على منهج واحد ما أَيْسَرَ ما جَدْوَلْتُهُ فيما يلي:

التفاعيل	فاعلاتن	مستفع لن
سالمة	٢٨٠	٧٢
مخبونة	٢٧٩	٢٣٢
مشعثة	٤٩	-

[1] إسماعيل: ب=٣٧٠، ٤١٩، وأدونيس: ب=٧/١. فقد قال: "حين نشرت قصيدة (هذا هو اسمي) ظن بعضهم ومن بينهم نقاد وشعراء، أنها نثر. ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف المشطر لقصيدة ما يسمى (الشعر الحر) أو (شعر التفعيلة). تنبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها، لكنها مدورة. لهذا يجب أن تقرأ محركة ودون وقف، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية". ولكن التدوير منحصر فيما حددته، ولا يعم القصيدة كلها.

[2] يتضح هذا من الجمع بين الأبيات الخالية من تدوير البيت، والخالية من تدوير القصيدة.

جملتها	٦٠٨	٣٠٤
	٩١٢	

على حين اخْتَصَّتْ تَفاعيلُ أبياتٍ دون أخرى من مفجرته، بوجوه من السلامة والتغير، ما أَعْسَرَ ما جَدْوَلْتُها[١]!

[٣٠] إننا إذا قسمنا (٩١٢) عدد تفاعيل المحجرة، على (٦) عدد تفاعيل بيت الخفيف الوافي، خرج (١٥٢) عدد أبيات القصيدة المعدود. وإذا قسمنا (٩٠٢) نصيب الخفيف من تفاعيل المفجرة، على (٦) كذلك، خرج (١٥٠٬٣٣) الناقص عما سبق ذكره من أبيات المفجرة الخفيفية، مقدار (٦٦٬٢).

إنه على رغم ما سبق من اشتداد أدونيس في استيفاء تفاعيل بيت الخفيف، خالف به ما تحراه من التدوير القصيدي عن إتمام ذلك؛ فبقيت أحيانا في أواخر الأقسام الخفيفية هذه الذيول من الأبيات (٣٦، ٨٣، ١٥٢، ١٩٦)، التي رسمها في السياق كما يلي:

"طريقَهُ؟ هل يُلاقينا؟ سمعنا دمًا رأينا أنينًا "[٢]،

"هذيانُ المغيرِ يكسر عُكّاز الأغاني ويقلع الأبجديّه"[٣]،

---

[١] ملاحق الكتاب: (م٤).

[٢] أدونيس: ط=٢٢٥.

[٣] السابق: ٢٢٨.

"كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزّها والمعرّي"[١]،

"والنهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي..."[٢].

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض، بما يلي:

نا سمعنا	**دما رأيـ**	**نا أنينا**
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
ز الأغاني	**ويقلع الـ**	**أبجديه**
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
كلنا حو	**لها سرا**	**ب وطين**
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة
ت انصهرنا	**تأصلي**	**في متاهي**
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة

من ثم تكون أبياتا أربعة من مشطور الخفيف الصحيح الضرب، ولا عروض له.

[١] السابق: ٢٣٣.

[٢] السابق: ٢٣٥.

ثم إنه كان يتعلق بأنماط من التراكيب، فيطابقها بالوزن؛ فينقصه عما يقتضيه الاستيفاء الذي وجدناه اشْتَدَّ في طَلَبِهِ، في هذه الثلاثة الأبيات (٤١، ١٤٥، ١٥٣) التي رسمها في السياق كما يلي:

"هي عُكَّازة السّلاطين سجَّادةُ النبيّ"[١]،

"من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو لا حِراكُ"[٢]،

"كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزَّها والمعرّي

طفلُها وانحنى تحتها الجُنيْدُ انحنى الحلاج والنِّفّري"[٣].

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض، بما يلي:

هي عكا	**زة السلا**	**طين سجا**	**دة النبي**
فعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	متفع لان
مخبونة	مخبونة	سالمة	مخبونة مسبغة
من يرى جثـ	**ثة العصو**	**ر على وجـ**	**هه ويكبو**
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن	متفع لاتن
سالمة	مخبونة	مخبونة	مخبونة شبه مرفلة
لا امرؤ القيـ	**س هزها**	**والمعريـ**	**ي طفلها**
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	متفع لن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة

---

[١] السابق: ٢٢٥.

[٢] السابق: ٢٣٢.

[٣] السابق: ٢٣٣.

من ثم تكون ثلاثة أبيات من مجزوء الخفيف المخبون العروض، فأما تفاعيل أضربها، فقد خالف بينها وَقْفُهُ على آخر كل منها، بما يلائم التراكيب التي أخرجها تَعَلُّقُهُ بها، ولا سيما أنها أقسام برأسها، لا تدوير بينها وبين غيرها معها.

أما ضرب أولها فقد وقع مخبونا مُسَبَّغًا، والمسبغ المزيد على سبب آخره الخفيف، ساكنٍ، وما ذلك إلا لتشديده ياء "النبي". وتسبيغ هذه الصورة من الخفيف حديث، كما أشار قول الدكتور شعبان صلاح: "لكن الشعراء المحدثين استخدموا للعروض الصحيحة ضربا مذيلا، بإضافة ساكن إلى تفعيلة الضرب فتصير (مستفعلان) أو (متفعلان) (...) يقول كامل الشناوي في المقطع الثاني من قصيدة (قلبي):

كيف يا قلب ترتضي طعنة الغدر في خشوعْ"[1].

وقد جعله تذييلا تخفيفا على المتعلمين؛ فأما التذييل فإضافة هذا الساكن إلى ما آخره وتد مجموع[2].

وأما ضرب ثانيها فوقع مخبونا شبه مُرَفَّل، والمرفل المزيد على وتد آخره المجموع، سبب خفيف[3]؛ فكأن التباس (مستفع لن) و(مستفعلن)، قد حفز أدونيس إلى ترفيلها، كما حفز الدكتور شعبان صلاح، إلى تعميم دلالة التذييل

---

[1] صلاح: ١٧٤.

[2] التبريزي: ١٤٤.

[3] السابق: ١٤٥.

هنا عليه وعلى التسبيغ. وعلى هذا نفسه قول التبريزي في الترفيل: "ما زيد على اعتداله سبب خفيف"[١].

فأما خبنهما هما وضرب ثالثها فزحاف سهل شائع من قديم إلى حديث، لا شيء فيه.

لقد تعلق في الأول، بتعديد خبر المبتدأ، من باب تركيب الإضافة الذي يوازن "سجادة النبي"، "بعكازة السلاطين"، وفي الثاني بإضافة النتيجة "يكبو" المضارع، إلى السبب "يرى" المضارع، وفي الأخير بكسر المنتظر من عطف الاسمية المنفية "لا المعري كذا"، على الاسمية المنفية "لا امرؤ القيس هزها"، بعطفها مثبتة "المعري طفلها".

ثم إنه لم يعبأ بشذوذ هذين البيتين (٧٢، ١٤٩)، اللذين رسمهما في السياق كما يلي:

"يخرج الشجرُ العاشقُ غصنٌ يهزّني انْبجَس الماء انتهى
زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مداراتٌ وفي الضوء ثورةٌ"[٢]،
"عُدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسرابُ جرادٍ، هذا التاريخُ
يسكن في حضن بغيّ يجترُّ يشهق في جوف أتانٍ ويشتهي عَفَنَ
الأرض ويمشي في دودةٍ عُد إلى كهفكَ واخفض عينيكَ"[٣].

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض، بما يلي:

---

[١] السابق نفسه.

[٢] أدونيس ط=٢٢٨.

[٣] السابق: ٢٣٢.

شق غصن	يهزني ان	بجس الما	ء انتهى زمن النا	س القديم اب	تدأت وجـ	هي مدارا
فعلاتن	متفع لن	فعلاتن	x	فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	x	سالمة	مخبونة	سالمة
عد إلى كهـ	فك التوا	ريخ أسرا	ب جراد	هذا التـ	تاريخ يسـ	كن في حضـ
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن	فعلاتن	x	مستفع لن	فعلاتن
سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	x	سالمة	مخبونة

أما أولهما فقد اتفق فيه على الخروج بالوزن من حدود بيت الخفيف الوافي، ظهورُ رغبة الشاعر في الماضي "انتهى" بعد الماضي "انبجس"، في سبيل الدلالة على بدء المستقبل بختم القديم- وقرابة أول الزيادة بأول (فاعلاتن) السابقة في آخر الصدر، أو المنتظرة في أول العجز، والتباس آخرها بها.

وأما آخرهما فقد اتفق على الخروج به، ظهور رغبته في تخصيص التاريخ المعاصر، وقرابة الزيادة من أول (مستفع لن) التالية في الحشو.

من ثم يكونان بيتين من وافي الخفيف، مكسورين، لولا سياقهما العروضي، لعاقتهما عن الإدراك زِيادَتُهُما، أو لا انْتَسَبا إلى غَيْرِ المُنْتَسَبِ.

[٣١] ثم إننا إذا قسمنا كذلك (٨٩) نصيب المتدارك من تفاعيل المفجرة على (٨) مقدار بيته الوافي أو على (٦) مقدار بيته المجزوء، و(١٥) نصيب الرجز منها على (٦) مقدار بيته الوافي أو على (٤) مقدار بيته المجزوء أو على (٣) مقدار بيته المشطور أو على (٢) مقدار بيته المنهوك، و(٢٥٧) نصيب الرمل منها على (٦) مقدار بيته الوافي أو على (٤) مقدار بيته المجزوء- لم تسلم نتائج ذلك من الكسور.

إنه كما تحرى أدونيس استيفاء تفاعيل بيت الخفيف، تحرى إطلاق تفاعيل أبيات المتدارك والرجز والرمل، التي كانت كما سبق، تفصيلا لما أجمل في الخفيف.

هذان بيتان (١٤٣، ١٤٤)، من أبيات المتدارك رسمهما في السياق كما يلي:

"ألغبارُ التراثيّ في العظم أجأُ؟ هل يُلجئُ الغبارْ؟

لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ... هذا دُوارْ"[١].

ولكنهما يتميزان ويتخرجان في علم العروض، بما يلي:

ألغبا	ر الترا	ثي في ال	عظم أل	جأ هل	يلجئ ال	غبار
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	x
سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبونة	سالمة	x
لا مكا	ن ولا	ينفع ال	موت ها	ذا دوار		
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلان		
سالمة	سالمة	سالمة	سالمة	مذيلة		

وهذه أربعة (٦٠-٦٣)، من أبيات الرجز رسمها في السياق كما يلي:

"ألأمّة استراحتْ

في عسل الرباب والمحرابْ

حصَّنها الخالقُ مثلَ خندقٍ

وسدَّهُ.

لا أحدٌ يعرفُ أين الباب

---

[١] السابق نفسه.

لا أحدٌ يسأل أين البابْ"[1].

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض، بما يلي:

ألأمة اس	تراحت
مستفعلن	متفعلْ
سالمة	مخبونة مقطوعة

في عسل الر	رباب وال	محراب
مستعلن	متفعلن	مستفعْ
مطوية	مخبونة	مقطوعة مقصورة

حصنها ال	خالق مثـ	ل خندق	وسده	لا أحد	يعرف أيـ	ن الباب
مستعلن	مستعلن	متفعلن	متفعلن	مستعلن	مستعلن	مستفعْ
مطوية	مطوية	مخبونة	مخبونة	مطوية	مطوية	مقطوعة مقصورة

لا أحد	يسأل أيـ	ن الباب
مستعلن	مستعلن	مستفعْ
مطوية	مطوية	مقطوعة مقصورة

وهذه ثلاثة (٩١-٩٣)، من أبيات الرمل رسمها في السياق كما يلي:

"وعليٌّ لَهَبٌ

ساحرٌ مشتعلٌ في كلّ ماءْ

عاصفًا يجتاحُ - لم يترك ترابًا أو كتّابًا

كَنس التاريخ غطًّى

بجناحيه النهارْ"[2].

ولكنها تتميز وتتخرج في علم العروض بما يلي:

---

[1] السابق: ٢٢٧.

[2] السابق: ٢٢٩.

وعلي	لهب
فعلاتن	فعلا
مخبونة	مخبونة
	محذوفة

ساحر مشـ	تعل في	كل ماء
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ
سالمة	مخبونة	مقصورة

عاصفا يجـ	تاح لم يتـ	رك ترابا	أو كثابا	كنس التا	ريخ غطى	بجناحيـ	ـه النهار
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ
مخبونة	سالمة	سالمة	سالمة	مخبونة	سالمة	مخبونة	مقصورة

لقد سَبَّعَ أول بيتي المتدارك وخَمَّسَ آخرهما، وثَنّى أوّل أبيات الرجز وثَلَّثَ ثانيَها وسَبَّعَ ثالثها وثَلَّثَ رابعها، وثَنّى أوّل أبيات الرمل وثلّث ثانيها وثمّن ثالثها.

وأفضى به إطلاق التفاعيل إلى إطلاق هيئة الوقف؛ فظهرت من عدم أو من قلة، وجوهٌ من التغيير، كمثل قصر (مستفعلن) في الرجز بعد قطعها الذي يتركها على (مستفعْ).

ولقد أخرجه تعلُّقه بجرس رد العَجُز على الصدر في أول بيتي المتدارك[1]، إلى زيادة مركب غير ملائم، من مقطعين قصير فزائد الطول (غبارْ = سح سححس)، خفف من تعويقه لإدراك الوزن، تَطَرُّفُه.

[٣٢] وإنه لولا ما سبق بيانه من أسباب قرابة المتدارك والرجز والرمل من الخفيف، التي صارت بها تفصيلاً لإجماله، لأوشك نقد عروض

---

[1] هو بيت واحد لم تظهره النسبة المقربة في جدول أصناف البديع السابق في الفقرة العشرين.

القصيدتين أن يستحيل؛ فقد سبق ذكر انفراد الخفيف بالمحجرة وائتلاف تفاعليها على منهج واحد، وشَغْبِ المتدارك ثم الرجز ثم الرمل على الخفيف في المفجرة واختلاف تفاعيلها على مناهج.

مِنْ ثَمَّ يمكننا أن نوازن التَّغْيير الذي قَصَّرَ المقاطعَ الطَّويلة فأسرع بإيقاع المفجرة على وجه العموم، من خلال خبن (فاعلاتن، مستفع لن، فاعلن) إلى (فعلاتن، متفع لن، فعلن)، وطي (مستفعلن) إلى (مستعلن)، ومقداره كما يؤدي الجدول (٧١٢) أي ٦٢٪ من جملة عدد التفاعيل- بمثله في المحجرة، من خلال خبن (فاعلاتن، مستفع لن)، ومقداره كما يؤدي الجدول (٥١١) أي ٥٦٪ من جملة عدد التفاعيل.

إن المفجرة أسرع إيقاعا من المحجرة قليلا، ولكنها أبطأ مما يقتضيه إيقاع هذه الحياة المعاصرة اللاهث، الذي صرف الشعراء عن الأبحر المركبة الممتزجة إلى الأبحر المفردة الصافية رغبة في أن تنقاد لهم[١]. ربما طمح أدونيس بمخالفة إيقاعها لغيره، إلى نمط غائب، ولا سيما أنه يميل إلى رزانة الإيقاع[٢].

---

[١] خضير: 176، وما بعدها، وصقر: د=241-242، 352-353.

[٢] أدونيس: د، وإسماعيل: ب=٣٧٢-٣٧٣؛ فقد أشار إلى مخالفة روح السبعينيات الشعري -ولا يخفى أنه الذي انبعث في المفجرة- بالانكفاء على دخائل النفس والغوص في أعماقها وسراديبها ومتاهاتها، لروح الخمسينيات والستينيات الشعري -ولا يخفى أنه الذي انبعث في المحجرة- بإثارة الآخرين وتنبيههم إلى أبعاد واقعهم، مما أحل خفوت إيقاع

الْوَجْهُ السّابِعُ: الرَّسْمُ

[٣٣] وَزَّعَ أدونيس كل بيت من أبيات محجرته، على سطرين، بحيث كان في كل سَطْرٍ شَطْرٌ، إلا أن كثرة تدوير أبياتها، اضطرَّتْهُ إلى أن يكمل للصَّدْرِ الكلمةَ التي يشاركه فيها العَجُزُ، كما في بيتي مطلعها السابقين، اللذَيْن يتشارك في "آباد" شطرا أولهما وفي "صدري" شطرا آخرهما، ورسَمَهُما في السياق كما يلي:

"قالت الأرض في جذوريَ آبادُ
حنين، وكلُّ نبْضي سؤالُ
بيَ جوعٌ إلى الجمال، ومن صدريَ
كان الهوى وكان الجـــمالُ"[1]،

مُتَحَرِّيًا في توالي أشطار أبياتها، أن تَتَوَسَّطَ صَفَحاتِها، أَعْمِدَةً مَصْبوبَةً، يحيط بها من عن يمين وشمال، مقدارُ البياض نفسه، ولم يخرج على أيٍّ من ذلك، إلا في بيت واحد[2]، أضاف إلى صدره كلمة أخرى بعد كلمة التدوير، وعشرة أبيات[3]، أضاف إلى أوائل أعجازها كلم التدوير، وذاك قليل لا أثر له في المنهج.

الضمير المعذب محل جهارة إيقاع مخاطبة الآخرين. وهو الذي أومأ -إسماعيل: ب=٣٩١- إلى أن السبعينيين ما هم إلا الشعريون (جماعة مجلة شعر) وأتباعهم.

[1] السابق: ج=١٥.

[2] هو البيت: ٩٤.

[3] هي الأبيات: ١٩، ٢٠، ٢٤، ٣٠، ٧١، ١١٣، ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٣.

[٣٤] على حين وَزَّعَ أبيات مفجرته على موجات، ثم اصطنع لكل موجة وجها من الكتابة يميزها مما قبلها ومما بعدها، ثم لم يلتزم لكتابة كل بيت في موجته وجها واحدا، بل هو مرة يذيبه فيما قبله وبعده حتى يملأ السطر على مثل ما يُكْتَبُ النثر، ومرة يميزه منهما بمقدار قليل من البياض، ومرة يؤخره عما قبله إلى السطر التالي، ومرة يوزعه على أكثر من سطر، ثم في خلال هذا يقدم ويؤخر ويرفع ويخفض ويثقل ويخفف ويؤالف ويخالف، كما في بيتي مطلعها السابقين، اللذين رسمهما في السياق كما يلي:

"ماحيًا كل حكمة   هذه ناريَ

لم تبقَ آيةٌ، دميَ الآيةُ

هذا بدْئي

دخلتُ إلى حوضكِ   أرض تدور حوليَ أعضاؤكِ"[١].

ولكن غلب عليه رسم الأبيات الخفيفية موصولة وصل أسطر النثر، ورسم غيرها مفصولة فصل الشعر، تمييزا لنبات الثورة من موات الأرض المهملة.

ولا يخلو عمله هذا الذي ماز به مفجرته من محجرته في الطبعة الواحدة التي جمعهما فيها وحَذَّرَنا أن نعتمد غيرها[٢]، من دلالة على ضرورة تمييز أنواع الشعر المختلفة، وأن ليس مِنْ خير في أن نلبس بينها ونزيفها على المتلقي.

---

[١] أدونيس: ط=٢٢٣.

[٢] السابق: ٤، وهي إشارة مكررة في الموضع نفسه من كل جزء من هذه الطبعة.

لقد جَهَرَ رسم الكتابة بفرق ما بين الحلقات العروضية المتطابقة المتجاورة التي أدتها أبيات المحجرة واستوحت فيها الموسيقا العربية القديمة، وموجات الملحمة العروضية الواحدة التي تشاركت في أدائها أبيات المفجرة واستوحت فيها الموسيقا الجديدة[1]، طامحة إلى الغائب.

---

[1] صقر: د=١٤٨-١٥٧.

خَاتِمَةُ الْفَصْلِ

[٣٥] كان **تَفجيرُ نِظامِ الشِّعْرِ** بين أنصاره، مصطلحًا على منهج فني شعري مأمول، وبين خصومه مصطلحا على شعار ضالٍّ أجوف مغسول، دون أن يدلنا هؤلاء أو أولئك، على مكامن الضلال أو مظاهر الآمال.

ثم تيسرت لي طائفة مهمة من مواضع التنظير التي وقع فيها المصطلح صريح اللفظ، وتأمَّلْتُها مَليًّا، فَتَبَيَّنَتْ لي في مفهومه، هذه الأعمال الثلاثة معينةً مقصودةً:

١ **التَّفْجيرُ** النحوي.

٢ **التَّفْجيرُ** الصوتي (العروضي).

٣ **التَّفْجيرُ** الدلالي.

فرأيت فيها معالم إيمان بنظرية النحو الفلسفي أو الكلي الغربية، وثورة فنية أحدثها يأس الشاعر العربي المعاصر المُسْتَقْبَلِيّ من أن يستفيد من نظام الشعر الغربي ما يعالج به مرض نظام الشعر العربي وصولا إلى رَدْمِ ما شَسَعَ بين النِّظامَيْنِ من هُوَّةٍ بَطينَة.

ثم تيسر لي بحثٌ مُهِمٌّ في إحدى قصائد علي أحمد سعيد (أدونيس)، عرضتُ دواعيه ومنهجه ونتائجه التي أهمها إثبات **تَفْجيرِ نِظامِ الشِّعْرِ الْعَرَبِيّ** من جهتين:

الأولى أُفُقِيَّةٌ (تَضْخيمُ المُكَوِّناتِ): وفيها ينبسط كُلُّ مُكَوِّن في الجملة غير الفعل، في مجتمع من الكلم، ولا ينقبض في كلمة واحدة.

وَالأُخْرى **عَمودِيَّةٌ (تَنْفيرُ المُكَوِّناتِ)**: وفيها تَتَرَكَّبُ المُكَوِّنات المُتَنافرة عُرْفًا.

وأخذت على صاحبه مأخذين:

أولهما: أنه لم يوازن بالقصيدة المُفَجَّرةِ قصيدةً أُخْرى لصاحبها نفسه لم يُدْرِكْها منهجُ **التَّفْجيرِ**، اقترحت أن يسميها على المضادَّة العَرَبيَّة الأصيلة: المُحَجَّرَة؛ فتَرَكَا في أيدي الظُّنون نرى بعموم الخبرة لُزومَ اجتماع جهتي **التَّفْجيرِ** السابقتين عَفْوًا أو قَصْدًا جميعا معا -وإلا لم يَجْرِ الوصفُ- وأنه ربما كانت الأولى من سُبُلِ الأخرى، وأنه لا يمتنعُ أن تقع في الشعر غيرِ المُفَجَّرِ (المُحَجَّرِ) إحداهما وحدها.

والآخر: أنه لم يعرض **للتَّفْجيرِ** الصَّوْتي (العَروضي)، على رغم أنه أحد أعمال **التَّفْجيرِ** المُعيَّنَةِ الواضحة المقصودة، وأن عليه المعول في تعويض **التَّفْجيرَيْنِ** النحوي والدلالي إذا ما خَفَّا أو خَفَتا، بطموح حَمَلَتِهِ إلى:

١ مراعاة جذور الكلم المتتابعة متوازية ومتقابلة ومتقاطعة، متجردةً من زياداتها.

٢ الانطلاق إلى فضاء مُتَراحِبٍ، بحركة حرَّةٍ حَثيثَةٍ، من دون قواعد محدَّدة.

المُفَجِّرَيْنِ لإيقاع الشعر العربي، وثَوْرَتِهِمْ على:

١ تكرار مركبات المقاطع المترتبة على نحو خاص، متعلقةً بصيغ الكلم.

٢ الرَّسيف في إطار ضَيِّقٍ، بحركة أسيرةٍ وَئيدةٍ، على قواعد محدَّدة.

المُحَجِّرَيْنِ لإيقاع الشعر العربي.

[٣٦] من ثم أقبلتُ أعالج سَبْرَ **التَّفْجيرِ بالتَّحْجيرِ**، بادئا **بالتَّفْجيرِ** الصوتي (العروضي) الذي استولى على بقية البحث، موازنا بين قصيدتين لأدونيس نفسه مهمتين: محجرة ومفجرة، متواردتين، منتقلا من وجوه الائتلاف إلى وجوه الاختلاف، فانتهيت إلى ما يلي:

الْوَجْهُ الْأَوَّلُ= الوَزْنُ: أنه قد تَوالَتْ في القصيدتين كلتيهما مركبَاتُ مقاطع الأصوات العربية الخاصة، على النحو الذي أُدْرِكُهُ وأرتاح له، المُتَعَلِّقِ بطبيعة مقاطع الكلم العربية نوعا وعددا وترتيبا، وأنني خرجتهما في علم العروض العربي.

الْوَجْهُ الثّاني= التَّقْسيمُ: أنه قد تَمَيَّزَت في القصيدتين كلتيهما أقسامٌ متفاوتة الأنصبة من الأبيات، آلف بينها في المحجرة تقاربُ أعداد أبياتها وانحصارها، وخالف بينها في المفجرة تباعدُ أعداد أبياتها وعدمُ انحصارها؛ فدارت المحجرة في إطار الحلقات العروضية التليدة، وطارت المفجرة في أفق الموجات العروضية الطريفة.

الْوَجْهُ الثّالِثُ= البَحْرُ: أنه قد انفرد بالمحجرة بحر واحد، وشاركته في المفجرة ثلاثة غيره بَدَتْ مأخوذة منه؛ فغلب عليها روحه، ولم ينقطع بعضها من بعض كما في محاولات أخرى لم تستمر[١].

الْوَجْهُ الرّابِعُ= التَّقْفيَةُ: أنه قد تعددت في القصيدتين كلتيهما القوافي، ودارت قوافي المفجرة رويا في إطار قوافي المحجرة؛ فالأمر فيه لذخيرة الشاعر من مادة اللغة، لا لمنهجه من الفن. ولئن بَدَرَ أدونيس بالتقفية إلى أقسام

---

[١] إسماعيل: ب=٣٧٠.

www.mogasaqr.com

محجرته تَمَلُّحًا وتَوَسُّعًا على ما قال ابن رشيق في مثل عمله[1]، لقد اصطنعها بمفجرته بثا لروح الثورة ودلالة على شعارات الثائرين، ولا سيما أنه خَصَّ بها أقسام مفجرته غير الخفيفية.

الْوَجْهُ الْخامِسُ= التَّدْويرُ: أنه بينما تقاربت نسبتا القصيدتين من التدوير البيتي الراجع إلى طبيعة صورة بيت الخفيف الوافي الصحيح العروض والضرب، انفردت المفجرة بالتدوير القصيدي الذي يأخذ من إيقاع الكلم لإيقاع القصيدة، ولا ريب لديَّ معه في أن أدونيس قد انقطع بعد فراغه من الأبيات لحياطة أطرافها، بحيث تبدو للمتلقي أبيات الخفيف المنتشرة في القصيدة من أولها إلى آخرها، أرضا واحدة متماسكة تَفَجَّرَتْ عن الأبيات غير الخفيفية.

الْوَجْهُ السّادِسُ= التَّفاعيلُ: أنه بينما جرت تفاعيل المحجرة كلها عددا وصفة على منهج واحد، خرجت ببعض تَفاعيل المفجرة إلى الاضطراب عددا وصفة، هذه الثلاثةُ الأعمال:

١ ما تحراه أدونيس بأبياتها الخفيفية من التدوير القصيدي.

٢ ما تعلق به أحيانا من أنماط التراكيب فطابقه بالوزن.

٣ ما أطلقه من تفاعيل أبيات المتدارك والرجز والرمل.

وعلى رغم كون المفجرة أسرع إيقاعا من المحجرة قليلا، كانت أبطأ مما يقتضيه إيقاع هذه الحياة المعاصرة اللاهث، وكأنَّ بها طموحا إلى نمط غائب.

---

[1] ابن رشيق: ١/١٨٢.

الْوَجْهُ السّابِعُ= الرَّسْمُ: أنه بينما صب أدونيس أبيات المحجرة عمودا في أواسط صفحاتها، وَزَّعَ أبيات مفجرته على أرجاء صفحاتها، ورسم أبياتها الخفيفية موصولةً كثيرا وصلَ أسطر النثر، وَرَسَمَ غيرها مفصولةً دائما فصلَ أبيات الشعر، تمييزا لنبات الثورة من موات الأرض المهملة.

[٣٧] لقد أراد أدونيس لمفجرته الخفيفية المشققة بالمتدارك والرجز والرمل على النحو السابق، أن تكون مثلا لأمته (ثقافته) ماضيةً على منهج الوعي والحركة والعمل بين الأمم (الثقافات) بأيدي نفر من أبنائها صالحين- ولمحجرته الخفيفية المنشورة في الطبعة نفسها، أن تظل مثلا لهذه الأمة (الثقافة) العربية الإسلامية جاثمةً على منهج الغفلة عما تُدبِّرُه لها الأمم (الثقافات)[١]؛ فآلف بينهما وخالف على النحو السابق.

وليس يمتنع أن يتحجر المتفجر أي أن يُعوَّد فيسقط عنه التأثير[٢]؛ فيتفجر المتحجر أي يُراجع وتُقطع به العادة فيتعلق به التأثير- ما صَحَّحَ تشبيه الشاعر عمله باللغة، بعمل الفلاح بالأرض[٣]؛ فإن العمل الذي يقلبها

---

[١] وحسبي هنا أن أنبه على تاريخ المحجرة المشير إلى ما قبل هزيمة ١٩٦٧م، وإلى تاريخ المفجرة المشير إلى ما بعدها.

[٢] العالم: ٧٨؛ فقد أوحى بحدوث هذا لشعر أدونيس نفسه.

[٣] حجازي: ١٢١.

ظهراً لبطن مرة، يقلبها بطناً لظهر مرة أخرى، " **وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ**"[1]، صَدَقَ اللّٰهُ الْعَظِيمُ!

[1] سورة البقرة: من الآية ٧٤.

الْفَصْلُ الثَّانِي

تَغَزُّلُ الْجَاحِظِ عَنِ الصُّنَّاعِ

دِرَاسَةٌ نَصِّيَّةٌ عَرُوضِيَّةٌ

مُقَدِّمَةُ الْفَصْلِ

وَاقِعُ عِلْمِ الْعَرُوضِ

[١] يجرى العمل في الشطر الأول من علم العروض، على انتزاع البيت من القصيدة اجتزاء بدلالته عليها، ثم تَقْطيعه مكتوبا الكتابة العروضية المقصورة على ما ينطق (بيان أجزائه الكلمية)، ثم تَفْعيله (بيان الرموز المصطلح بها على أجزائه)، ثم تَوْصيفه (بيان أحوال الرموز سلامة وتغيرا)، ثم إضافته إلى باب بحره شاهدًا على إمكان هذه الصورة فيه، كما في قول التبريزي: "باب الطويل (...) الضرب الأول منه سالم صحيح، وزنه مفاعيلن، والسالم ما سلم من الزحاف، والصحيح ما صح من العلة[١]، وبيته لطرفة:

أَبا مُنْذِرٍ كانَتْ غُرورًا صَحيفَتي
فَلَمْ أُعْطِكُمْ في الطَّوْعِ مالي وَلا عِرْضي

تَقْطيعُه:

أَبا مُنْ/ذِرِنْ كانَتْ/غُرورَنْ/صَحيفَتي
فَلَمْ أُعْ/طِكُمْ فِطَطَوْ/عِمالي/وَلا عِرْضي

تَفْعيلُه:

فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن

سالم/سالم/سالم/مقبوض

---

[١] في المطبوع "من الضروب"، والصواب -إن شاء الله- ما أثبت.

فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعيلن

سالم/سالم/سالم/سالم"[1].

ثم يجرى العمل في الشطر الآخر من علم العروض، على انتزاع بيتٍ من قصيدةٍ لِتَحْديد قافيته (بيان آخر ساكنين فيه مع ما بينهما من متحركات ومع المتحرك الذي قبلهما)، ثم انتزاع بيتٍ آخرَ من قصيدةٍ لِتَنْويع قافيته (بيان أوضاع أجزائها)، ثم انتزاع بيت آخر من قصيدةٍ لِتَلْقيب قافيته (بيان أعداد متحركاتها بين سواكنها)، ثم انتزاع بيت آخر من قصيدةٍ لِتَجْزيء حروف قافيته (بيان كل حرف من حروفها)، ثم انتزاع بيت آخر من قصيدةٍ لِتَجْزيء حركات قافيته (بيان كل حركة من حركاتها)، كما في قول التبريزي: "إن القوافي تسع (...) فالمقيد المجرد كقوله:

أَتَهْجُرُ غانِيَةً أَمْ تُلِمّْ أَمِ الْحَبْلُ واهٍ بِها مُنْجَذِمْ (...)

وحدود الشعر خمسة (...) فالمتكاوس أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت نحو قوله:

قَدْ جَبَرَ الدّينَ الْإِلهُ فَجَبَرْ (...)

ويعرض في القافية من الحروف والحركات المسميات ستةُ أحرف وستُّ حركات (...) فالروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال: قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولا بد لكل شعر قل أو كثر من روي، نحو قوله:

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ

---

[1] التبريزي: ٢٢-٢٣.

فالدال هي الروي (...)، الحركات المجرى والنفاذ والحذو والرس والإشباع والتوجيه؛ فالمجرى: حركة حرف الروي نحو كسرة اللام من قوله:
قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ"[1].

بل قد بالغ التبريزي، فاكتفى في كثير من القصائد المشار إليها كما سبق، بصدور مطالعها المقفاة أو المصرعة! وما زال منهجه هذا جاريا مطلوبا في جامعاتنا العربية، غَيْرَ مُسْتَحْسَنِ التَّغْييرِ!

حَقيقَةُ عَروضِ الشِّعْرِ

[٢] ولكنْ إذا كانت حقيقة العَروضِ الكائن في الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ، هي تَكْرارَ مُرَكَّباتٍ صَوْتيَّةٍ لُغَوِيَّةٍ، عَلى نَحْوٍ خاصٍّ يُدْرِكُه المتلقي وَيَرْتاحُ لَه، وكانت حقيقة إنتاج الشاعر للعروض العربي، هي تكوينه تلك المركبات وتكرارها، حتى تتكون من الأصوات مقاطع، ومن المقاطع تفاعيل، ومن التفاعيل أشطار، ومن الأشطار أبيات إذا ما ترابطت كانت قصيدةً، وهي لا تكون حتى تتكون من المقاطع كلم، ومن الكلم جمل، ومن الجمل فقر إذا ما ترابطت كانت نصًّا - كان عروض الشعر العربي نظاما صوتيا لغويا عربيا اصطناعيًّا، طارئا على الأنظمة اللغوية العربية الطبيعية، يصير به نِتاج الشاعر العربي بنيانًا ذا وجهين متداخلين كَوَجْهَيِ الدِّينار:
١ عروضي يسمى "قصيدة ."

[1] التبريزي: ١٤٦، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٧.

٢ ولغوي يسمى "نصًّا."

وكان في إخلاء البحث عن أحد هذين الوجهين من البحث عن الوجه الآخر، إجحافٌ بحق الشعر، وإفساد لعمل الشاعر، فضلا عما فيه من اطِّراحٍ للتفكير في القافية مع الوزن، وكأنها خارجة من علم العروض، على حين كان في توحيد الشواهد والأمثلة مقدار من الجمع بينهما.

الدِّراسَةُ النَّصّيَّةُ الْعَروضيَّةُ مُسْتَقْبَلُ عِلْمِ الْعَروضِ

[٣] ينبغي أن يعتمد علم العروض على القصائد الطبيعية الكاملة، لا الأبيات المبتسرة الناقصة، فينظر في أوزانها وقوافيها معا، منبها على خصائصها الصوتية العروضية المعول عليها في تمييز أنواع الشعر، توصلا إلى الأفكار البنائية المعول عليها في أداء رسائل النصوص وتلقيها. فأما الاشتغال بتعديد الصور فمن العبث العابث، فربما تَعَدَّدَتِ الصور تَعَدُّدَ الشعراء -وسواءٌ صُوَرُ الوَزْن وصُوَرُ القافِيَة، وإن كانت كلمة "صور" من كلمات الوزن المشهورة- فلم يحط بها استقصاء!

ولا خوف على طلاب علم العروض من العجز عن تخريج ما أُهْمِلَ من صور الأنماط، فإنهم يَطَّلعون بهذا المنهج على خصائص روح يتنقل في أجسام كثيرة، من خلال ضبطها في أحد هذه الأجسام، ولن تخالفه الأجسام الأخرى كثيرا ما دام فيها كلها هذا الروح. ثم إن ما يستفيدونه من المعنى الصوتي العروضي البنائي، أَجَلُّ مما يضيع منهم، وأَصْعَبُ تَحْصيلا!

مادَّةُ الْبَحْثِ

[4]ولقد عثرت من رسائل الجاحظ (١٦٠-٢٥٥ هـ)، على رسالة في التنبيه على ضرورة تمكين ناشئة العرب من استيعاب الثقافة العربية، من قبل أن يَفوتَهُمُ الأَوانُ، ويُعْجِزَهُمُ البَيَانُ- نصح بها لأمير المؤمنين المعتصم، قائلا: "خُذْ -يا أَميرَ الْمُؤْمنينَ- أَوْلادَكَ بِأَنْ يَتَعَلَّموا مِنْ كُلِّ الْأَدَبِ؛ فَإِنَّكَ إِنْ أَفْرَدْتَهُمْ بِشَيْءٍ واحِدٍ ثُمَّ سُئِلوا عَنْ غَيْرِه لَمْ يُحْسِنوهُ"[١]، ثم أخفى نصيحته بما استطرد إليه وهو المغرم بالاستطراد[٢]، من نصوص نَثْرِيَّةٍ في الحَرْبِ وشِعْرِيَّةٍ في الغَزَلِ، قالها ثم نَحَلَها أَحَدَ عَشَرَ صانِعًا حَبَسَتْهُم صناعاتُهم عن أن يتثقفوا بالثقافة العربية .

ولما سبق في علم الجاحظ تَرَدُّدُ البَيانِ بين النثر والشعر، وانقسامه على الناثر (الكاتب) والناظم (الشاعر)، أراد الإبانة بكل بيان، عن عِيِّ أولئك الصُّنّاع المنقطعين من ثقافتهم المحتبسين في صناعاتهم؛ فجعل لكل منهم، نصين من النصوص: نثريا وشعريا، يفضحانه من كل وجه. ثم لما رأى النثر واقعيًّا والشعر مثاليًّا، قَدَّمَ مِنْ نَصَّيْ كُلٍّ منهم نَثْرِيَّهما على شِعرِيِّهما؛ "فَأَدَبُه واقِعِيٌّ لا أَوْهامَ فيه، أَدَبٌ يَنْقُلُ الطَّبيعةَ كما هي أو كما يظن أن ترى"[٣].

ولقد رأيت في نصوصه الشعرية مادة الدراسة النصية العروضية المَرْجوَّة، مُؤَيَّدَةً بمقام الجاحظ الثقافي العربي العالي الكريم، وبِغَرابة هذا

---

[١] الجاحظ: ج=١/٣٨١، وهي "رِسالَةٌ في صِناعاتِ الْقُوّادِ."

[٢] الحوفي: ٩٩.

[٣] نفسه: ٩٤.

البيان المهمل على رغم قول الحصري فيه: "صَنَعَ هذِه الْأَشْعارَ لَمّا وَضَعَ هذِه الْأَخْبارَ، وَكانَ قَديرًا عَلى الشِّعْرِ سَرّاقًا لَه"[1]، الذي وصفه فيه بـ (قدير) صيغة المبالغة في اسم الفاعل (قادر)[2].

أَسْرارُ اخْتِياراتِ الْجاحِظِ

[٥] لقد جعل الجاحظ نصوصه الشعرية في الغزل دون غيره من أغراض الشعر العربي -والغزل منزع طبيعي في أسوياءِ الناس، يَفْتَضِحُ فيه ما ينشأ ويتطور بين رجالهم ونسائهم، ويحظى باستماعهم وتحدثهم وقراءتهم وكتابتهم، على الزمان الطويل- فضمن لرسالته القبول والشيوع والبقاء.

وأعرض الجاحظ فيمن يَتَغَزَّلُ عنهم منقطعين من ثقافتهم محتبسين في صناعاتهم، عن طائفة الشعراء ومن أشبههم من الكتاب، الذين اختصوا بالغزل؛ فاجتهدوا في تحصيل نصوصه، ثم اجتهدوا في النظم فيه والنثر؛ إذ لا دلالة على استيعاب العربي لثقافته، في عمله الذي اختص به، مهما أتقنه؛ فإتقانه من أصوله -وإن صار بعدئذ من فروعه!- ولكن الدلالة في عمله البعيد من اختصاصه، وإن كان مما لا يستغني عنه، لأن الناس ربما اعتمدوا فيما لا يستغنون عنه بعضهم على بعض؛ فأنشدوا في الغزل إذا شاؤوا من شعر شعرائهم، وأراحوا أنفسهم، أَخْذًا بمثلهم العربي القديم "أَعْطِ الْقَوْسَ باريها"، وإن لم يطابق المنشَدُ المتمثَّلُ به مشاعرَهم مطابقةَ كلامهم هم أنفسهم!

---

[1] الجاحظ: ج=١/٣٩٣ح.

[2] ابن منظور: قدر.

لقد اختار الجاحظُ الخَيْليَّ (القائم على رعاية الخيل)، ثم الطَّبيبَ، ثم الخيّاطَ، ثم الزَّرّاعَ (الفَلّاح)، ثم الخبّازَ، ثم المُؤَدِّبَ (معلم الصغار في الكُتّاب)[١]، ثم الحَمّاميَّ (القائم على الحَمّام العامّ)، ثم الكَنّاسَ (القائم على تنظيف البيوت)، ثم الشَّرابيَّ (القائم على بيت الخمر)[٢]، ثم الطَّبّاخَ، ثم الفَرّاشَ (القائم على فرش البيوت).

ولا عجب الآن لهؤلاء الصُّنّاع وصناعاتهم؛ فهي صناعات كانت مشهورة، لكل منها أهلٌ عرفهم الناس، واعتمدوا فيها عليهم، وربما رأوهم يعملونها، وسمعوهم يتحدثون فيها، وربما تفقدوا منهم عندئذ ما يطمئنهم على إتقانهم لها - ولا سيما أشباه الجاحظ من طُلَعاتهم الذين لم يكن يقر لهم قرار حتى يتعلموا كثيرا من أمرها[٣]- لا فرق في ذلك بين أمرائهم ورعيتهم، إلا أن الأمراء منذ كانوا وإلى اليوم، يَحْتَكِرونَ من يعمل لهم من الصناع !

---

[١] لا اعتراض على اختيار "المُؤَدِّبَ"، بأنه من أهل الاختصاص؛ فلم يكن أهون شأنا على القدماء من كثير من مؤدبي الصبيان، حتى صاروا مضرب مثلهم في الحمق، مما خالطوا الصغار! قال ابن الجوزي - ١٣٥ -: "الباب الثاني والعشرون في ذكر المغفلين من المعلمين. وهذا شيء قل أن يخطئ ونراه مطردا، ولا نظن السبب في ذلك إلا معاشرة الصبيان"، ثم روى عن الجاحظ قوله: "كان ابن شبرمة لا يقبل شهادة المعلمين. وكان بعض الفقهاء يقول: النساء أعدل شهادة من معلم "!

[٢] هو "الخمّارة"، وهي كلمة مولدة في زمانه، وقعت في بعض شعر أبي نُواسٍ الحَكَميّ المعاصر للجاحظ.

[٣] الحوفي: ٩٣-٩٥.

ولم يكن كثير من الأمراء أَوْعَبَ ثقافة من أولئك الصـ ناع، ولكن الجاحظ أَجَلَّ المتلقي الكبير أمير المؤمنين المعتصـ م أن يخوض فيهم أمامه وهم أوثق به سَبَبًا منه، كما أجله أن يتعرض للنساء الصانعات!

ربما لم يتعرض للنسـ اء لعدم اشـ تغالهن بمثل هذه الصـ ناعات المختارة، أو لأن رسـ الته في نقد ثقافة القُوّاد الذين ربما وقف مواقفَهم أولادُ أمير المؤمنين المعتصم، ولم تكن نصوص الغزل الشعرية إلا استطرادا عن نصوص الحرب النثرية، سخريةً لا يملها كبار السـ اخرين المتأملين من طبقة الجاحظ، يكالفون الضِّـ دَّ (الحَرْبَ) بضِـ دِّه (الحُبِّ) كثيرا، وكأنه شـ بيهه أو نظيره. ولكن لا ريب في أنه نجا بذلك من التعريض ببنات أمير المؤمنين!

ومهما تكن أسـ رار اختيارات الجاحظ هنا، فلم يخل عمله من طبيعة كتابته الجديدة ذات الثلاث الشعب التالية:

١ العنايَةِ بالْمُهْمَلِ،

٢ تَأَمُّلِ الْمُفارَقاتِ،

٣ التَّرفيهِ عَنِ الْمُتَلَقّي[١].

مَنْهَجُ الْعَمَلِ وغايَتُه

[٦] وفي ضوء تلك المعالم المستمرة أنظر في خصـائص المادة الصوتية العروضـ ية، توصـ لا إلى الأفكار البنائية التي عول عليها الجاحظ في أداء

---

[١] ناصف: ب=٦٣-٩٦.

رسالته، فأمهد بتلك الخصائص في المبحث الأول، لهذه الأفكار في المبحث الآخر، سَعْياً إلى مستقبل علم العروض الذي في هذه الدراسة النصية العروضية.

الْخَصائِصُ النَّصّيَّةُ الْعَروضيَّةُ

فيما يلي تتجلى نصوص الجاحظ عن الصناع، مرتبة ترتيبه، ومضبوطة موصوفة كل وصف وكل ضبط يحتاج إليهما البحث:

غَزَلُ الْخَيْلِيِّ

[٧] هذا هو النص الأول:

"إِنْ يَهْدِمِ الصَّدُّ مِنْ جِسْمي مَعالِفَه/فَإِنَّ قَلْبي بِقَتِّ الْوَجْدِ مَعْمورُ/
إِنّي امْرُؤٌ في وَثاقِ الْحُبِّ يَكْبَحُه لِجامُ هَجْرٍ عَلى الْأَسْقامِ مَعْذورُ/
عَلَّلْ بِجُلِّ نَبيلٍ مِنْ وِصالِكَ أَوْ حُسْنِ الرُّقادِ/فَإِنَّ النَّوْمَ مَأْسورُ/
أَصابَ حَبْلَ شِكالِ الْوَصْلِ حينَ بَدا وَمِبْضَعُ الصَّدِّ في كَفَّيْهِ مَشْهورُ/
لَبِسْتُ بُرْقُعَ هَجْرٍ بَعْدَ ذلِكَ في إِصْطَبْلِ وُدٍّ فَرَوْثُ الْحُبِّ مَنْثورُ/"[١].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الخيلي أربع عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها[٢]، أتاحت له معها ثلاثة أمثالها تقريبا؛ فأَلَّفَ من الخمس

---

[١] الجاحظ: ج=١/٣٨٢. والقت من علف الدواب، والمعذور المشدود بالعذار وهو السير الذي يكون عليه اللجام، والجل لباس تلبسه الدابة لتصان به، والمأسور المشدود بالإسار وهو الحبل، والشكال ما تشد به قوائم الدابة.

[٢] الكلمة الكتابية كل كيان كتابي محوط من جانبيه بمسافتي بياض، يعده الحاسوب كلمة واحدة، مفردا كان أو مركبا، ولا بأس بهذا هنا ما دام مُعَمَّمًا، بل فائدته واضحة.

والخمسين كلمة كتابية، سبعَ جمل محددة بالفواصل بينها[1]، في وَجْدِ الخيلي على حبيبته الصادة عنه، المتلعِّبة به نهارا، المؤرِّقة له ليلا - انتظمت بها خمسة أبيات[2] من بحر البسيط، وافية، مَخْبونة العروض مقطوعة الضرب، سَلِمَتْ فيها "مستفعلن" خمس عشرة مرة، وخُبِنَتْ خمس مرات، وسَلِمَتْ فيها "فاعلن" سبع مرات، وخُبِنَتْ ثماني مرات، وقُطِعَتْ خمس مرات- بخمس القوافي الرائية المطلقة المردفة بواو المد الموصولة بالواو، التالية: مورو، ذورو، سورو، هورو، ثورو - في خمس الكلمات[3]، الأسماء التالية: معمور خبرًا لإن، معذور نعتًا لفاعل، مأسور خبرًا لإن، مشهور، منثور خبرين لمبتدأين - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير كلمتين اثنتين فقط: معذور، مأسور.

غَزَلُ الطَّبيبِ

[٨] وهذا هو النص الثاني:

"شَرِبَ الْوَصْلُ دَسْتَجَ الْهَجْرِ/فَاسْتَطْلَقَ بَطْنُ الْوِصالِ بِالْإِسْهالِ/

[1] الجملة كل مركب لغوي من عُنْصُرَيْنِ مُؤَسِّسَيْنِ بينهما علاقة إسناد، ربما انضافت إليهما كليهما أو أحدهما عَناصر أُخْرى مُكَمِّلة (مُتَعَلِّقاتٌ)، وربما انضافت إلى تلك العناصر كلها أو بعضها عَناصرُ أُخرى مُلَوِّنة (أَدَواتٌ)، ولا أثرَ للكتابية في الجملة كما كان في الكلمة.

[2] البيت مركب عروضي من تفاعيلَ مُحَدَّدَة، أَصِلُ ما بينها إذا كَتَبْتُه إجراءً لعلم الشعر، وأَفْصِلُ ما بينها إذا وَزَنْتُه إجراءً لعلم العروض.

[3] كلمة القافية هي ما أَدّى القافية من عناصر الجملة، كلمة كان، أو أكثر، أو أقل؛ فيكون في "كلمة" هنا توسع اصطلاحي لا مشاحة فيه.

وَرَماني حِبّي بِقولَنْج بيْن مُذْهلٍ عَنْ مَلامَة الْعُذّال/
فَفُؤادُ الْحَبيبِ يَحْلُه السُّلُّ/وَقَلْبي مُعَذَّبٌ بِالْمَلال/
وَفُؤادي مُبَرْسَمٌ ذو سَقامٍ/يا ابْنَ ماسوه/ضَلَّ عَنّي احْتِيالي/
لَوْ بِبُقْراطَ كانَ ما بي وَجالينوسَ/باتا مِنْهُ بِأَكْسَفِ بالِ/"[1].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الطبيب أربع عشرة كلمة كتابية، محددة بالخطوط تحتها، أتاحت له معها مثليها تقريبا، فألَّفَ من الثلاث والأربعين كلمة كتابية، عشرَ جمل محددة بالفواصل بينها، في عذاب الطبيب بهجر حبيبته له، وحيرته في حالهما - انتظمت بها خمسة أبيات من بحر الخفيف، وافية، صحيحة العروض والضرب، سَلِمَتْ فيها "فاعلاتن "عشر مرات، وخُبِنَتْ ثماني مرات، وشُعِّثَتْ مرتين، وسَلِمَتْ فيها "مستفع لن "مرتين، وخُبِنَتْ ثماني مرات - بخمس القوافي اللامية المطلقة المردفة بالألف الموصولة بالياء، التالية: هالي، ذالي، لالي، يالي، بالي - في خمس الكلمات الأسماء التالية: الإسهال مجرورًا بحرف، العذال مجرورًا بمضاف، الملال مجرورًا بحرف، احتيالي مضافًا إلى ضمير متكلم، بال مجرورًا بمضاف - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير كلمة واحدة فقط: الإسهال.

[1] السابق: ٣٨٣/١، والدستج نوع من الآنية، والقولنج والبِرسام - ومنه اسم المفعول "مبرسم "الذي في النص - مرَضان، وابن ماسويه المذكور في النص بابن ماسوه، هو أبو زكريا يحيى الطبيب المعاصر للجاحظ، وبقراط وجالينوس طبيبان يونانيان مشهوران.

غَزَلُ الْخَيَّاطِ

[٩] وهذا هو النص الثالث:

"فَتَقَتْ بِالْهَجْرِ دُروزَ الْهَوى إِذْ وَخَزَتْني إِبْرَةُ الصَّدِّ/

فَالْقَلْبُ مِنْ ضيقِ سَراويلِهِ يَعْثُرُ في بايِكَةِ الْجَهْدِ/

جَشَّمْتَني يا طَيْلَسانَ النَّوى/مِنْكَ عَلى شَوْزَكَتي وَجْدي/

أَزْرارُ عَيْني فيكَ مَوْصولَةٌ بِعُرْوَةِ الدَّمْعِ عَلى خَدّي/

يا كَسْتَبانَ الْقَلْبِ/يا زيقَه/عَذَّبَني التَّذْكارُ بِالْوَعْدِ/

قَدْ قَصَّ ما يَعْهَدُ مِنْ وَصْلِهِ مِقْراضُ بَيْنٍ مُرْهَفُ الْحَدِّ/

يا حُجْزَةَ النَّفْسِ/وَيا ذَيْلَها/ما لِيَ مِنْ وَصْلِكَ مِنْ بُدِّ/

وَيا جِرِبّانَ سُروري/وَيا جَيْبَ حَياتي/حُلْتَ عَنْ عَهْدي/"[1].

وفيه تجمعت للجاحظ من صـ ناعة الخياط عش رون كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، أتاحت له معها ثلاثة أمثالها تقريبا، فألَّفَ من الس بعين كلمة كتابية، خمس عشرة جملة محددة بالفواصل بينها، في وجد الخياط على حبيبته الصادة عنه، وعذابه ببينها منه، وشوقه إلى وصالها - انتظمت بها ثمانية أبيات من بحر السريع، وافية، مَخْبونة العروض مَكْشوفتُها ومَصْلومة الضرب، سَلِمَتْ فيها "مس تفعلن "أربع عش رة مرة، وخُبِنَتْ ثلاث مرات، وطُوِيَتْ خمس

---

[1] السابق: ١/٣٨٤-٣٨٥، والدروز مواضع الخياطة جمع دَرز التي نسب إليها "الدرزي "المغيَّر في اللهجة المصرية إلى "ترزي"، والبايكة رباط السروال، ولما كان الطيلسان من الألبسة المعروفة أُرَجِّحُ أن تكون الشوزكان لباسًا كذلك من لِفْقَيْنِ، والجربان جيب القميص.

عشرة مرة، وخُبِنَتْ فيها وكُشِفَتْ "مَفْعولات "ثماني مرات، وصُلِمَتْ ثماني مرات - بثماني القوافي الدالية المطلقة المجردة الموصولة بالياء، التالية: صدي، جهدي، وجدي، خدي، وعدي، حدي، بدي، عهدي - في ثماني الكلمات الأسماء التالية: الصد، الجهد، وجد مجرورة بمضافات، خد، الوعد مجرورين بحرفين، الحد مجرورًا بمضاف، بد، عهد مجرورين بحرفين - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء.

غَزَلُ الزَّرّاعِ

[١٠] وهذا هو النص الرابع:

"زَرَعْتُ هَواهُ في كِرابٍ مِنَ الصَّفا/وَأَسْقَيْتُه ماءَ الدَّوامِ عَلى الْعَهْدِ/
وَسَرْجَنْتُه بِالْوَصْلِ لَمْ آلُ جاهِدًا لِيُحْرِزَه السِّرْجينُ مِنْ آفَةِ الصَّدِّ/
فَلَمّا تَعالى النَّبْتُ وَاخْضَرَّ يانِعًا جَرى يَرَقانُ الْبَيْنِ في سُنْبُلِ الْوُدِّ/"[١].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الزراع اثنتا عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، أتاحت له معها مثليها تقريبا، فألف من الاثنتين والثلاثين كلمة كتابية، أربع جمل محددة بالفواصل بينها، في حرص الزراع على حُبِّه، ورعايته له، حتى فُجاءة بَيْنِ حبيبته منه - انتظمت بها ثلاثة أبيات من بحر الطويل، وافية، مَقْبوضة العروض وصحيحة الضرب، سَلِمَتْ فيها "فعولن "ثماني مرات، وقُبِضَتْ أربع مرات، وسَلِمَتْ فيها "مفاعيلن "تسع مرات،

[١] السابق: ١/٣٨٥-٣٨٦، والكراب مواضع من الأرض ربما كانت صدور الأودية، والسرجين الذي في "سرجن" الذي في النص، سماد - واليرقان دود يصيب الزرع.

وقُبِضَتْ ثلاث مرات - بثلاث القوافي الدالية المطلقة المجردة الموصولة بالياء، التالية: عهدي، صدي، ودي - في ثلاث الكلمات الأسماء التالية: العهد مجرورًا بحرف، الصد، الود مجرورين بمضافين - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء.

غَزَلُ الْخَبّازِ

[١١] وهذا هو النص الخامس:

"قَدْ عَجَنَ الْهَجْرُ دَقيقَ الْهَوى في جَفْنَةٍ مِنْ خَشَبِ الصَّدِّ/
وَاخْتَمَرَ الْبَيْنُ/فَنارُ الْهَوى تُذْكى بِسِرْجينٍ مِنَ الْبُعْدِ/
وَأَقْبَلَ الْهَجْرُ بِمِحْراكِهِ يَفْحَصُ عَنْ أَرْغِفَةِ الْوَجْدِ/
جَرادِقُ الْمَوْعِدِ مَسْمومَةٌ مَثْرودَةٌ في قَصْعَةِ الْجَهْدِ/"[1].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الخباز أربع عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، فأتاحت له مثلها تقريبا، فألف من الاثنتين والثلاثين كلمة كتابية، خمس جمل محددة بالفواصل بينها، في وجد الخباز على حبيبته الصادة عنه، وعذابه بهجرها له وبينها منه - انتظمت بها أربعة أبيات، من بحر السريع، وافية، مَخْبونة العروض مكشوفتها ومصلومة الضرب، سَلِمَتْ فيها "مستفعلن "خمس مرات، وخُبِنَتْ مرتين، وطُوِيَتْ تسع مرات، وخُبِنَتْ فيها وكُشِفَتْ "مفعولات "أربع مرات، وصُلِمَتْ أربع مرات - بأربع القوافي

[1] السابق: ١/٣٨٦-٣٨٧، والسرجين السماد وما زال وقودا، والمحراك أداة تحرك بها النار، والجرادق الأرغفة.

الدالية المطلقة المجردة الموصـ ولة بالياء، التالية: صـ دي، بعدي، وجدي، جهدي - في أربع الكلمات الأسـ ماء التالية: الصـ د مجرورًا بمضـ اف، البعد مجرورًا بحرف، الوجد، الجهد مجرورين بمضـ افين - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء.

غَزَلُ الْمُؤَدِّبِ

[١٢] وهذا هو النص السادس:

"قَدْ أَماتَ الْهِجْرانُ صِبْيانَ قَلْبي/فَفُؤادي مُعَذَّبٌ في خَبالِ/
كَسَرَ الْبَيْنُ لَوْحَ كِبْدي/فَما أَطْمَعُ مِمَّنْ هَوِيتُه في وِصالِ/
رفع الرَّقْم مِنْ حَياتي/وَقَدْ أَطْلَقَ مَوْلايَ حَبْلَه مِنْ حِبالي/
مَشَقَ الْحُبُّ في فُؤادي لَوْحَيْنِ/فَأَغْرى جَوانِحي بِالسُّلالِ/
لاقَ قَلْبي بَنانُه/فَمِدادُ الْعَيْنِ مِنْ هَجْرِ مالِكي في انْهِمالِ/
كُرْسُفُ الْبَيْنِ سَوَّدَ الْوَجْهَ مِنْ وَصْلي/فَقَلْبي بِالْبَيْنِ في إِشْعالِ/."

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة المؤدب أربع عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، أتاحت له معها ثلاثة أمثالها تقريبا، فألف من السـ بع والخمسـ ين كلمة كتابية، اثنتي عشـ رة جملة محددة بالفواصـ ل بينها، في عذاب المؤدب بهجران حبيبته له وبينها منه، ويأسه من وصالها - انتظمت بها ستة أبيات من بحر الخفيف، وافية، صـحيحة العروض والضـ رب، سَـ لِمَتْ فيها "فاعلاتن "أربع عشـ رة مرة، وخُبِنَتْ تسـ ع مرات، وشُـ عِّثَتْ مرة واحدة، وسَلِمَتْ فيها "مستفع لن "مرتين، وخُبِنَتْ عشر مرات - بست القوافي اللامية

www.mogasaqr.com

المطلقة المردفة بالألف الموصولة بالياء، التالية: بالي، صالي، بالي، لالي، مالي، عالي - في ست الكلمات الأسماء التالية: خبال، وصال، حبال، سلال، انهمال، إشعال مجرورةً بحروف - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير كلمة واحدة فقط: إشعال.

غَزَلُ الْحَمّامِيِّ

[١٣] وهذا هو النص السابع:

"يا نورَةَ الْهَجْرِ/حَلَقْتِ الصَّفا لَمّا بَدَتْ لي لِيفَةُ الصَّدِّ/
يا مِئْزَرَ الْأَسْقامِ/حَتّى مَتى تَنْقَعُ في حَوْضٍ مِنَ الْجَهْدِ/
أَوْقَدْ أَتونَ الْوَصْلِ لي مَرَّةً مِنْكَ بِزِنْبيلٍ مِنَ الْوُدِّ/
فَالْبَيْنُ مُذْ أَوْقَدَ حَمّامَهُ قَدْ هاجَ قَلْبي مِسْلَخُ الْوَجْدِ/
أَفْسَدَ خِطْمِيَّ الصَّفا وَالْهَوى نُخالَةُ النّاقِضِ لِلْعَهْدِ/"[١].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الحمامي أربع عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، أتاحت له معها مثليها تقريبا، فألف من الخمس والأربعين كلمة كتابية، سبع جمل محددة بالفواصل بينها، في عذاب الحمامي بصدود حبيبته عنه وبينها منه، وشوقه إلى وصالها - انتظمت بها خمسة أبيات من بحر السريع، وافية، مَخْبونة العروض مَكْشوفتها ومَصْلومة الضرب، سَلِمَتْ فيها

---

[١] السابق: ١/٣٨٨-٣٨٩، والنورة حجر الحلاقة، والأتون الموقد، والزنبيل القنديل، والخطمي نوع من النبات يغسل به الرأس، فأما النخالة فربما كانت بقايا تُفْسِدُ الاغتسال بالخطمي.

"مستفعلن "اثنتي عشرة مرة، وخُبِنَتْ مرتين، وطُوِيَتْ ست مرات، وخُبِنَتْ فيها "مفعولات "وكُشِفَتْ خمس مرات، وصُلِمَتْ خمس مرات - بخمس القوافي الدالية المطلقة المجردة الموصولة بالياء، التالية: صدي، جهدي، ودي، وجدي، عهدي - في خمس الكلمات الأسماء: الصد مجرورًا بمضاف، الجهد، الود مجرورين بحرفين، الوجد مجرورًا بمضاف، العهد مجرورًا بحرف - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء.

غَزَلُ الْكَنّاسِ

[١٤] وهذا هو النص الثامن:

"أَصْبَحَ قَلْبِي بَرْبَخًا لِلْهَوى تَسْلَحُ فيهِ فَقْحَةُ الْهَجْرِ/
بَناتُ وَرْدانِ الْهَوى لِلْبِلى أَصْبَرُ مِنْ ذا الْوَجْدِ في صَدْري/
خَنافِسُ الْهِجْرانِ أَثْكَلْنَني يومَ تَوَلَّى مُعْرِضًا صَبْري/
أَسْقَمَ ديدانُ الْهَوى مُهْجَتي إِذْ سَلَحَ الْبَيْنُ عَلى عُمْري/"[1].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الكناس ثماني كلمات كتابية محددة بالخطوط تحتها، فأتاحت له معها ثلاثة أمثالها، فألف من الأربع والثلاثين كلمة كتابية، أربع جمل محددة بالفواصل بينها، في عذاب الكناس بهجر حبيبته له وبينها منه، ووجده عليها - انتظمت بها أربعة أبيات من بحر السريع، وافية، مَخْبونة العروض مَكْشوفتها ومصلومة الضرب، سَلِمَتْ فيها "مستفعلن

---

[1] السابق: ٣٨٩/١-٣٩٠، وتسلح تُخْرِجُ، والفقحة الدبر، وبنات وردان من الخنافس.

"سبع مرات، وخُبِنَتْ مرتين، وطُوِيَتْ سبع مرات، وخُبِنَتْ فيها "مفعولات "وكُشِفَتْ أربع مرات، وصُلِمَتْ أربع مرات - بأربع القوافي الرائية المطلقة المجردة الموصولة بالياء التالية: هجري، صدري، صبري، عمري - في أربع الكلمات الأسماء التالية: الهجر مجرورًا بمضاف، صدر مجرورا بحرف، صبري مضافًا إلى ضمير متكلم، عمر مجرورا بحرف - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء

غَزَلُ الشَّرابِيِّ

[١٥] وهذا هو النص التاسع:

"شَرِبْتُ بِكَأْسِ لِلْهَوى نَبْذَةَ مَعًا/وَرَقْرَقْتَ خَمْرَ الْوَصْلِ في قَدَحِ الْهَجْرِ/
فَمالَتْ دِنانُ الْبَيْنِ يَدْفَعُها الصِّبا/فَكَسَّرْنَ قَرّاباتِ حُزْني عَلى صَدْري
وَكانَ مِزاجُ الْكَأْسِ غُلَّةَ لَوْعَةٍ وَدَوْرَقَ هِجْرانٍ وَقِنّينَتي غَدْرِ/"[١].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الشرابي ست عشرة كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، فأتاحت له معها مثلها تقريبا، فألف من الثلاثين كلمة كتابية، أربع جمل محددة بالفواصل بينها، في إخلاص الشرابي لحبيبته وخيانتها له، ثم بينها منه، ووجده عليها- انتظمت بها أربعة أبيات من بحر الطويل، وافية، مَقْبوضة العروض صحيحة الضرب، سَلِمَتْ فيها "فعولن "ست مرات، وقُبِضَتْ ست مرات، وسَلِمَتْ فيها "مفاعيلن "ثماني مرات، وقُبِضَتْ ثلاث

---

[١] السابق: ١/٣٩٠، والنبذة النبيذة، والقرابات نوع من الآنية.

مرات- بثلاث القوافي الرائية المطلقة المجردة الموصولة بالياء، التالية: هجري، صدري، غدري- في ثلاث الكلمات الأسماء التالية: الهجر مجرورًا بمضاف، صدر مجرورا بحرف، غدر مجرورًا بمضاف- التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية شيء.

غَزَلُ الطَّبّاخِ

[١٦] وهذا هو النص العاشر:

"يا شَبيهَ الْفالوذِ في حُمْرَةِ الْخَدِّ وَلَوْزينَجَ النُّفوسِ الظِّماءِ/
أَنْتَ جوزينَجُ الْقُلوبِ وَفي اللّينِ كَلينِ الْخَبيصَةِ الْبَيْضاءِ/
عُدتُّ مُسْتَهْتَرًا بِسِكْباجِ وُدٍّ بَعْدَ جوذابَةٍ بِجَنْبِ شِواءِ/
يا نَسيمَ الْقُدورِ في يَوْمِ عُرْسٍ وَشَبيهًا بِشُهْدَةٍ صَفْراءِ/
أَنْتَ أَشْهى إِلى الْقُلوبِ مِنَ الزُّبْدِ مَعَ النَّرْسيانِ بَعْدَ الْغَداءِ/
أُطْعِمَ الْحاسِدونَ أَلْوانَ غَمٍّ في قِصاعِ الْأَحْزانِ وَالْأَدْواءِ/
قَدْ غَلا الْقَلْبُ مُذْ نَأَتْ عَنْكَ داري غَلَيانَ الْقُدورِ عِنْدَ الصِّلاءِ/
هامَ قَلْبي لَمّا كَسَرْنَ غَضاراتِ سُروري مَغارِفُ الشَّحْناءِ/
فَتَفَضَّلْ عَلى الْعَميدِ بِيَوْمٍ/جُدْ بِوَصْلٍ/يُكْبَتْ بِهِ أَعْدائي/
وَتَفَضَّلْ عَلى الْكَئيبِ بِزْماوَرْدِ وَصْلٍ يَشْفي مِنَ الْأَدْواءِ/"[1].

---

[1] السابق: ١/٣٩١-٣٩٢، والفالوذ واللوزينج والجوزينج والخبيصة والسكباج والجوذابة والبزماورد أطعمة، والنرسيان من أجود التمر، والغضارات الصِّحاف الطينية.

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الطباخ ثلاثون كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، أتاحت له معها مثليها تقريبا؛ فألف من الثماني والثمانين كلمة كتابية، اثنتي عشرة جملة محددة بالفواصل بينها، في تعلق الطباخ بحبيبته على رغم الحاسدين، وعذابه ببينها منه، وشوقه إلى وصالها كبتا لأعدائه الحاسدين - انتظمت بها عشرة أبيات من بحر الخفيف، وافية، صحيحة العروض والضرب، سَلِمَتْ فيها "فاعلاتن "عشرين مرة، وخُبِنَتْ أربع عشرة مرة، وشُعِّثَتْ ست مرات، وسَلِمَتْ فيها "مستفع لن "خمس مرات، وخُبِنَتْ خمس عشرة مرة - بعشر القوافي الهمزية المطلقة المردفة بالألف الموصولة بالياء، التالية: مائي، ضائي، وائي، رائي، دائي، وائي، لائي، نائي، دائي، وائي - في عشر الكلمات الأسماء التالية: الظماء، البيضاء نعتين لمجرورين، شواء مجرورًا بمضاف، صفراء نعتًا لمجرور، الغداء مجرورًا بمضاف، الأدواء معطوفًا على مجرور، الصلاء، الشحناء مجرورين بمضافين، أعدائي مضافًا إلى ضمير متكلم، الأدواء مجرورًا بحرف - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير خمس فقط: البيضاء، شواء، صفراء، الغداء، الصلاء.

غَزَلُ الْفَرّاشِ

[١٧] وهذا هو النص الحادي عشر:

"كَسَحَ الْهَجْرُ ساحَةَ الْوَصْلِ لَمّا غَبَّرَ الْبَيْنُ في وُجوهِ الصَّفاءِ/
وَجَرَى الْبَيْنُ في مَرافِقِ ريشٍ هِيَ مَذْخورَةٌ لِيَوْمِ اللِّقاءِ/
فَرَشَ الْهَجْرُ في بُيوتِ هُمومٍ تَحْتَ رَأْسي وِسادَةَ الْبُرَحاءِ

حِينَ هَيَّأْتُ بَيْتَ خَيْشٍ مِنَ الْوَصْلِ لِأَبْوابِهِ سُتورُ الْبَهاءِ/
فَرَشَ الْهَجْرُ لي بُيوتَ مُسوحٍ مُتَّكاها مَطارِحُ الْحَصْباءِ/
رِقَّ لِلصَّبِّ مِنْ بَراغيثِ وَجْدٍ تَعْتَري جِلْدَه صَباحَ مَساءِ/"[1].

وفيه تجمعت للجاحظ من صناعة الفراش اثنتان وعشرون كلمة كتابية محددة بالخطوط تحتها، أتاحت له معها مثلها تقريبا، فألف من الأربع والخمسين كلمة كتابية، خمس جمل محددة بالفواصل بينها، في عذاب الفراش بهجر حبيبته له وبينها منه، وتوسله إليها بوجده عليها - انتظمت بها ستة أبيات من بحر الخفيف، وافية، صحيحة العروض والضرب، سَلِمَتْ فيها "فاعلاتن "اثنتي عشرة مرة، وخُبِنَتْ إحدى عشرة مرة، وشُعِّثَتْ مرة واحدة، وخُبِنَتْ فيها "مستفع لن "اثنتي عشرة مرة - بست القوافي الهمزية المطلقة المردفة بالألف الموصولة بالياء، التالية: فائي، قائي، حائي، هائي، بائي، سائي - في ست الكلمات الأسماء التالية: الصفاء، اللقاء، البرحاء، البهاء، الحصباء، مساء، مجرورةً بمضافات - التي لم يكن فيها من الكلمات الصناعية غير كلمتين اثنتين فقط: البهاء، الحصباء.

---

[1] السابق: ١/ ٣٩٢-٣٩٣، وكسح كنس، والمرافق المخدات، والمسوح أكسية الشَّعر، والمتكأ ما يتوكأ عليه لطعام أو شراب أو حديث، والمطارح المفارش، والعبارة في البيت الخامس "فرش البحر"، وصوابها - إن شاء الله - ما أثبتُّه، ولا سيما أنْ قد علق المحقق العلامة على البيت الثالث قوله: "في الأصل ومخطوط الطراز: { لي بيوت }، صوابه في مطبوع طراز المجالس"، الذي يقوي ذلك التصويب؛ إذ ربما التبس الثالث بالخامس بلا أنفة من ركاكة التكرار؛ فقد بنيت عليه النصوص كلها!

الْأَفْكارُ النَّصِّيَّةُ الْعَروضِيَّةُ

مُلاءَمَةُ مِقْدارِ الْقِطْعَةِ

[18]من نصوص الشعر طِوالٌ سُمِّيَتْ قَصائِدَ وقِصارٌ سُمِّيَتْ قِطَعًا، ومن الشعراء مَنِ اقْتَصر على القصائد كالْكُمَيْتِ، ومنهم مَنِ اقْتَصر على القِطَعِ كالجَمّاز، ومنهم من جمع بينهما كالفرزدق[1]، ولم يقتصر على الطوال؛ فهو "عِنْدَ الْمُحاضَراتِ وَالْمُنازَعاتِ وَالتَّمَثُّلِ وَالْمُلَحِ أَحْوَجُ إِلَيْها مِنْهُ إِلى الطِّوالِ"[2] .

ولقد امتزج في مقام الجاحظ بنصوصه الشعرية التي تغزل بها عن الصناع المنقطعين من ثقافتهم المحتبسين في صناعاتهم، تنفيرا لأمير المؤمنين المعتصم من أن يترك أولاده حتى يؤولوا إلى مثل مآلهم - قَصْدُ التَّمَثُّلِ وقَصْدُ التَّرْفيهِ، فلم يكن عجيبا ألا يتجاوز بأيٍّ نص منها أقصى ما حُدِّدَ للقِطْعَةِ (عشرة أبيات). ولكنه عاصر على مَدِّ عمره طائفة ممن أجادوا القِطَعَ كبَشّار وأبي نُواس أُسْتاذَيِ الْمُجَدِّدينَ[3]، فلا يمتنع أن يكون قد جاراهم قصدا أو عفوا؛ فإن غير المنقطع للفن كالجاحظ للشعر، إذا ما خاض فيه جرى مجرى المنقطعين له كبشار وأبي نواس؛ فهم لديه أولا مثال التوفيق إلى قبول المتلقي، وهم لديه آخرا الحجة فيما يجب وما يمتنع وما يجوز.

---

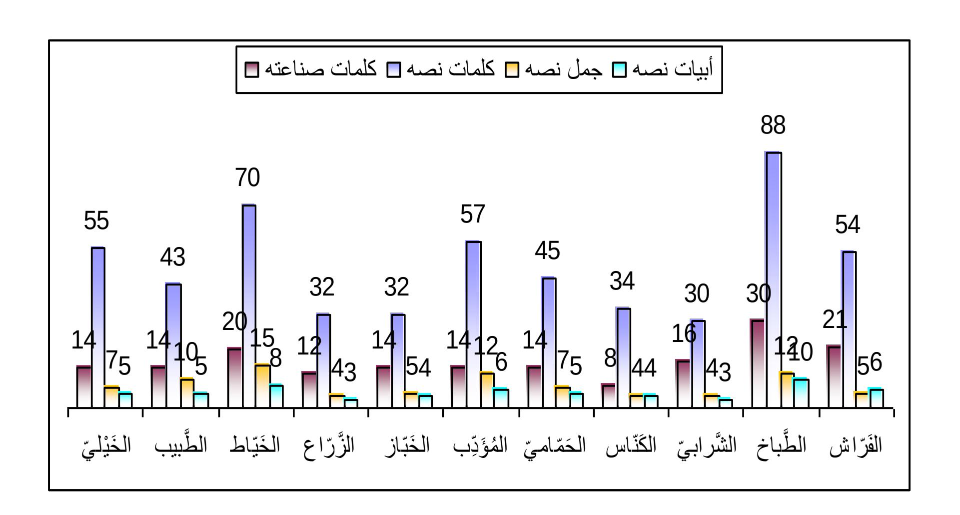
[1] ابن رشيق: ١/١٨٦، ١٨٧، ١٨٩.

[2] السابق: ١/١٨٦.

[3] الحوفي: ٢٧، وابن رشيق: ١/١٨٨.

عَلاقَةُ كَلِماتِ النَّصِّ (طولِه) بِكَلِماتِ صِناعَتِه

[١٩] أولُ ما يستفز الباحث من تأمل علاقات كلمات الصناعة وكلمات النص وجمله وأبياته، التي تَتَجَلّى من اليسار إلى اليمين بِرَسْمِ البَيان التالي:



علاقةُ مقدار كلمات النص (طوله) بمقدار كلمات صناعته. وهي من العلاقات الطَّرْدية القريبة المفهومة، بحيث إذا زاد مقدار كلمات الصناعة زاد مقدار كلمات النص وطال، وإذا نقص ذاك نقص هذا وقصر النص. وعلى رغم ظهور هذه العلاقة في نص الطباخ، أخفاها الجاحظ في غيره بما يلي:

١ تطابق كلمات نصي الزراع والخباز (طوليهما)، على رغم تفاوت كلمات صناعتيهما.

www.mogasaqr.com

٢ تفاوت مقادير كلمات نصوص الحيلي والطبيب والخباز والمؤدب والحمامي (أطوالها)، على رغم تطابق مقادير كلمات صناعاتهم.

٣ نقص مقادير كلمات نصوص الزراع ثم الشرابي ثم الفراش (أطوالها) عن مقادير كلمات نصوص الكاس ثم الحيلي وأشباهه السابقين ثم الخياط، على رغم انعكاس أحوال مقادير كلمات صناعاتهم.

إذا صح قياس إحاطة المتكلم بصناعةٍ ما بمقدار كلماتها في كلامه عنها، كان عجيبا غريبا أن يحيط الجاحظ بصناعات مقصِّرا الكلام فيها، ويخلّ بصناعات مطِّولا الكلام فيها، ولا سيما أنه أخرج نص الطباخ مستقيم الحال إحاطةً وتطويلا!

ربما أراد الجاحظ أن يدلنا على مفارقة تميز الإحاطة التي يقيسها مقدار كلمات الصناعة، من النشاط الذي يقيسه مقدار كلمات النص (طوله)، أو ربما أراد أن ينبهنا على مفارقة اختلاف الباطن والظاهر، التي لا يسلم منها أحد!

ولقد كان اختصاص نص الطباخ بالحديث عن الطعام مع الحديث عن النساء، وهما معا كانا فكاهة المجالس القديمة على وجه العموم[1]، وراء اجتماع إحاطة الجاحظ به وتطويله له، قصدا أو عفوا.

---

[1] القالي: ١/٢٦٩؛ فقد دل بما رواه من نهي الأحنف بن قيس (أحلم العرب)، عن ذكر النساء والطعام في المجالس، على كثرة التفكه بذكرهما.

تَخْلِيلُ النُّصوصِ الطَّوِيلَةِ بِالنُّصوصِ الْقَصِيرَةِ

[٢٠] ربما كان من حسن التأليف تَدْرِيجُ الجاحظ نُصوصَه صُعودًا من أقصرها إلى أطولها - وإن كانت القِطَعُ أقصر من القصائد على وجه العموم كما سبق - ولكنه خَلَّلَ طويلها بقصيرها كما تَجَلَّى برسم البيان؛ فكان منطق الترفيه عن المتلقي الكبير بسد منافذ الملال إليه، أولى عنده من منطق التأليف.

أَثَرُ صِناعاتِ النُّصوصِ في تَرْتِيبِها

[21] من بابة منطق الترفيه عن المتلقي الكبير نفسها، رعاية مكانته بمنهج ترتيب النصوص؛ فقد بدأ الجاحظ بشعر الخيّليّ معتمدا على حب الخيل المعقود في نواصيها الخير، ثم شعر الطَّبيب ثم شعر الخيّاط معتمدا على إلف عملهما، ثم شعر الزَّرّاع ثم شعر الخبّاز معتمدا على طهارة مادة عملهما، ثم شعر المُؤَدِّب معتمدا على حب الأطفال والرقة لهم والحنين إلى ذكرى الطفولة - ثم ختم بشعر الشَّرابيّ ثم شعر الطَّباخ معتمدا على الالتذاذ باللهو من الطعام والشراب، ثم شعر الفَرّاش معتمدا على طبيعية علاقته بالمجلس الذي يجلس فيه بحيث تسرح العين فيه في خلال الاستماع إليه! - ثم وَسَّطَ بين البدء والختم شعر الحَمّاميّ ثم شعر الكَنّاس إخفاءً لهما تَحَرُّجًا من أن يواجه بهما أمير المؤمنين مطلعا أو مقطعا؛ فهما بمنزلة واحدة من الذكر.

عَلاقَةُ جُمَلِ النَّصِّ بِأَبْياتِه وَأَشْطارِها

[٢٢] ربما كانت علاقة مقدار جمل النص بمقدار كلماته (طوله)، من تلك العلاقات الطَّرْدية القريبة المفهومة، بحيث إذا زاد مقدار كلمات النص (طال) زاد مقدار جمله، وإذا نقص ذاك نقص هذا. ولكن الجاحظ أخفى هذه العلاقة بما يلي :

١ تطابق مقادير جمل نصوص الزراع والكاس والشرابي، على رغم تفاوت مقادير كلمات نصوصهم (أطوالها).

٢ تفاوت مقداري جمل نصي الزراع والخباز، على رغم تطابق مقداري كلماتهما (طوليهما .(

٣ زيادة مقادير جمل نصوص الطبيب والخياط والحمامي، على أمثالها في نصوص الخيلي والطباخ والفراش، على رغم انعكاس أحوال مقادير كلمات نصوصهم.

ولكننا إذا تأملنا أواخر أبيات كل نص، تبينا عندها أواخر جملٍ ربما كانت هي جمله كلها، كما في نصي الكاس والفراش، وربما كادت تكون هي جمله كلها، كما في نصوص الخيلي والزراع والخباز والحمامي والطباخ. ثم إذا تأملنا أواخر صدور أبيات كل نص، تبينا عندها أواخر جمل من جمله، كما في أول أبيات نص الخيلي، ورابع أبيات نص الطبيب، وثالث أبيات نص الخياط وخامسها وسابعها، وأول أبيات نص الزراع، وأول أبيات نص المؤدب، وأول أبيات نص الشرابي وثانيها، وتاسع أبيات نص الطباخ.

أما الطائفة الباقية من جمل النصوص التي لم تنته عند أواخر الأبيات أو الصدور، فقد اضطرتها إلى الانتهاء قبل آخر الصدر أو بعده، طبيعة تركيبها الخاص، على النحو التالي:

١ منها ما ذيل بمعطوف تجاوز بها حد الصدر، كما في ثالثة نص الحيلي.

٢ ومنها ما دُوِّرَ البيت في آخرها، كما في خامسة نص الطبيب وتاسعته، وسابعة نص المؤدب والحادية عشرة منه.

٣ ومنها جمل نداء كانت صيحات لا يناسبها الانضباط؛ فتخرج عفوا حشوا لا ينضبط ولا يتيح لغيره أن ينضبط، كما في سابعة نص الطبيب، وسادسة نص الخياط وعاشرته والثالثة عشرة والرابعة عشرة منه، وأولى نص الحمامي وثالثته.

٤ ومنها ما هَجَمَ على آخرها أولُ التي تكملها بعدها، كما في ثانية نص الخباز، وثالثة نص المؤدب وخامسته وتاسعته، وعاشرة نص الطباخ.

لقد أخفى الجاحظ علاقة مقدار جمل النص بمقدار كلمه (طوله)، ولكنه أظهر علاقته بمقدار أبياته وأشطارها؛ فجرى على استحسان بعض القدماء أن تخرج أبيات القصيدة الواحدة وأشطار أبياتها، تامة المبنى والمعنى غير مفتقر بيت منها إلى غيره، تتيح لراويها أن يجتزئ بالواحد منها كما يجتزئ بالمثَل[1]. ولم يكن واقع الشعر من حول الجاحظ عند ظاهر ذلك الاستحسان؛ فربما انسبك بالجملة الواحدة البيتان والثلاثة والأكثر (ضُمِّنَ بَعْضُها بَعْضًا وكأنها بيت واحد كبير)؛ فلم تنته إلا عند آخر بيت منها، ولم

---

[1] ثعلب: ٦٦.

تُسْتَقْبَحْ ما دام انسباكها أو تضمنها قريبا بحيث يتيح للمنشد أن يقف على قافية كل بيت منها وقفته العروضية المعروفة، بل ربما كان أدل على خروج القصيدة جسدا واحدا متلاحم الأعضاء كما استحسن بعض القدماء كذلك[1].

ولم يكن الجاحظ ليغفل بظاهر الاستحسان عن باطنه، ولكنه يعبر عن مفارقة وقوف غير المثقفين عند ظاهر تنبيهات العلماء ونصائحهم وتوجيهاتهم!

تَوْحيدُ رَسائِلِ النُّصوصِ

[٢٣] من بديهيات نظام الشعر العربي القديم - وكذلك غيره من الشعر - تَعَدُّدُ رَسائل نصوصه المختلفة على رغم وحدة الغرض بينها، بحيث يكون لكل شاعر رسالة، وإلا أغنى عن النصوص والشعراء شاعر ونص!

وعلى رغم غرض الغزل الذي شمل نصوص الجاحظ عن الصناع، تأملتها من داخل، حتى أوجزت رسائل كل منها بالعبارات التالية:

١ وَجْد الخيلي على حبيبته الصادة عنه المتلعِّبة به نهارا المؤرِّقة له ليلا.

٢ عذاب الطبيب بهجر حبيبته له، وحيرته في حالهما.

٣ وجد الخياط على حبيبته الصادة عنه، وعذابه ببينها منه، وشوقه إلى وصالها.

---

[1] ابن رشيق: ١١٧/٢، عن الحاتمي.

٤ حرص الزراع على حبه، ورعايته له، حتى لجفاءة بين حبيبته منه.
٥ وجد الخباز على حبيبته الصادة عنه، وعذابه بهجرها له وبينها منه.
٦ عذاب المؤدب بهجران حبيبته، وبينها منه، ويأسه من وصالها.
٧ عذاب الحمامي بصدود حبيبته عنه وبينها منه، ووجده عليها، وشوقه إلى وصالها.
٨ عذاب الكاس بهجر حبيبته له وبينها منه، ووجده عليها.
٩ إخلاص الشرابي لحبيبته وخيانتها له، ثم بينها منه، ووجده عليها.
١٠ تعلق الطباخ بحبيبته على رغم الحاسدين، وعذابه ببينها منه، وشوقه إلى وصالها كبتا لأعدائه الحاسدين.
١١ عذاب الفراش بهجر حبيبته له، وبينها منه، وتوسله إليها بوجده عليها.

لقد كان تعبير الجاحظ عن هؤلاء الصناع في حضرة أمير المؤمنين، على منهج كتابته الجديدة من العناية بالمهمل السابق ذكره في الفقرة الخامسة، وجهًا من الإثبات لهم، يضيء شُعْلَةَ وجودهم ويرفع عَلَمَ جهودهم. ولكنَّ حصر رسائل نصوصهم الغزلية في استعصاء حبائبهم عليهم على النحو الواضح في هذه العبارات السابقة، وجهٌ من النفي لهم، يطفئ شُعْلَةَ وجودهم ويخفض عَلَمَ جهودهم.

لقد كان جمع هذا (النفي) إلى ذلك (الإثبات) وجهًا من المفارقة التي تَمَسَّكَ بها الجاحظ كما سبق في الفقرة الخامسة، لتكون مادَّةَ عَمَلِ طَبيعَتِه الساخرة، مَثَّلَ لنا به كلَّ صانع من أولئك الصناع، حالًّا بمنزلةٍ أسفل سافلين، مُتَعَلِّقًا ابنة سيده حالَّةً بمنزلةٍ أعلى عليين؛ فلم يزل رأسه مجذوبا، حتى طُبِعَ على

ميله! ولا سيما أن الصناع جميعا إلا الخباز عبروا عن أنفسهم بضمير المتكلم، ثم لا سيما أن ستة من أولئك العشرة (الخيلي، والخياط، والحمامي، والشرابي، والطباخ، والفراش) عبروا عن حبائبهم بضمير المخاطب.

تَوْحيدُ بُحورِ النُّصوصِ في خِلالِ تَعْديدِها

[٢٤] البحور العروضية والمقامات الموسيقية كلتاهما، أنماط نظامية إيقاعية صوتية مُسْتَوْحاة من ينابيع إنسانية كالألفاظ والأجسام والأزياء والأطعمة وغيرها بخصائصهما المتعددة المختلفة، ومن ينابيع كونية كالأرضين والمياه والرياح والنيران والسماوات وغيرها بخصائصها المتعددة المختلفة - فمن ثم تظل قادرة على الإحالة على تلك الينابيع متى أَرادَ الشاعر والموسيقار، ومتى تَأَمَّلَ طالب الشعر وطالب الموسيقا.

ومقتضى الإيمان بتلك الإحالية التي في البحور العروضية، أن يستبطن الشاعر والعروضي كلاهما علاقة كل بحر بسياقه الذي استعمل فيه؛ فأما الشاعر فيستفيد من ذلك "حسن الإبانة"، وأما العروضي فيستفيد من ذلك "حسن الاستبانة"، وبحسن الإبانة وحسن الاستبانة يَحْسُنُ "البَيان "الذي هو موهبة الحق - سبحانه، وتعالى! - للإنسان، و"لَوْلا الْبَيانُ لَخَرِبَ هذا الْبُنْيانُ"[1].

ولقد كان في الستة عشر بحرا عروضيا ما يُعين الجاحظ على صبغ كل نص من نصوص الصناع الأحد عشر، بصبغة خاصة فيها من شُبْهَةِ

---

[1] شاكر: د=٢/ ١١٦٥، وقد أفاض في هذا المعنى بمقالاته "المتنبي ليتني ما عرفته "من هذه الجمهرة.

الإحالة على سياق صناعته، مثل الذي فيها من حسن الترفيه عن المتلقي الكبير، دون أن يُضطرّ إلى استعمال الوَحْشيّ (النادر عندئذ كبحري المتدارك والمضارع).

ولا اعتراض بأن الشعراء أنفسهم لا يستعملون الأبحر المتاحة كلها؛ فإنهم إذا تعمّدوا فعلوا[1]، ثم إن الجاحظ غير المنقطع للشعر، الجاري فيه مجرى الشعراء المنقطعين له، يتلقى استعمالهم لبحور الشعر تلقيا عاما، وكأنه مدينة الشعراء جميعا، ولا يستغني منها بما يستغني به بعضهم!

ولكنه جمع بين أربعة النصوص الثاني والسادس والعاشر والحادي عشر في بحر واحد، وبين أربعة النصوص الثالث والخامس والسابع والثامن في بحر واحد، وبين النصين الرابع والتاسع في بحر واحد، وأفرد النص الأول ببحره؛ فلا هو جمعها كلها في بحر واحد، ولا هو منعها كلها من أن ينفرد بعضها ببحر واحد، وفي ذلك من اختلاط التّعدُّد والتّوحُّد، ما لا يخرج عن بابة المفارقة التي أولع بها.

ولا ريب في أنه أراد من وراء ذلك أن يجمع بين الطبيب والمؤدب والطباخ والفراش من جهة، وبين الخياط والخباز والحمامي والكناس من جهة ثانية، وبين الزراع والشرابي من جهة ثالثة، وأن يميز الخيلي من جهة رابعة؛ فينبه على ما بين بعض تلك الصناعات من توافق كما بين التطبيب والتأديب، وما بين بعضها من تَجارٍ كما بين صناعتي الحمامي والكناس، وما بين بعضها من

---

[1] كما فعل أحمد بن سليمان المعري بـ"لزوم ما لا يلزم"، وراشد بن خميس الحبسي بديوانه، وكلاهما مكفوف البصر.

تضاد كما بين صناعتي الزراع والشرابي، وما في بعضها من تفرد كما في صناعة الحيلي، مهما يكن في ذلك من تَجَوُّز، وهو من المفارقة الساخرة!

اسْتِعْمالِ بَحْرَيْنِ حَديثَيِ الشُّيوعِ

[٢٥] أما وقد وحَّدَ الجاحظ البحور في خلال تعديدها، فإن الذي يتعلق به ظن الباحث في نوع البحر نفسه، أنه غير خارج عن أبحر الطويل والبسيط والوافر والكامل، التي جعلها بدائرتيها "المختلف"، و"المؤتلف"، في أول دوائره العروضية كَثْرَةَ استعمالٍ - الخليلُ بن أحمد (١٧٥هـ) الذي أدركه الجاحظ (١٦٠-٢٥٥هـ)؛ فلن يستغني الجاحظ عما يعطف المتلقي على عمله. ولكنه استعمل الصورة الوافية الأولى من الخفيف أربع مرات، والصورة الوافية الثالثة من السريع أربع مرات، والصورة الوافية الأولى من الطويل مرتين، والصورة الوافية الثانية من البسيط مرة واحدة .

إننا إذا تأملنا واقع أنواع الأبحر المستعملة في عصر الجاحظ، اطلعنا على ظهور نسبتي الخفيف والسريع أخوي دائرة المشتبه، حتى قال ابن الشيخ: "تشير نسبة استعمال السريع والخفيف، وهما بحران غنائيان، إلى تقدم محسوس وتسجل تغيرا حقيقيا. وتفرض هذه المجموعة العروضية نفسها، وهي أقل استعمالا عند الشعراء ذوي النزعة البدوية، على الشعراء الحضريين في الحجاز مثل عمر بن أبي ربيعة، ولم تتوقف عن الرواج منذ تلك اللحظة، حتى

عند البدو المتحضرين مثل البحتري وأبي تمام"، ورآها "واقعة من الواجب أن يوليها المرء كامل أهميتها"[1]. ونحن أولى بهذا الإيلاء!

أترى أولئك الصناع المنقطعين من الثقافة العربية، كانوا من الحداثة بحيث يجارون الشعراء في استعمال أبحرهم هذه، أم ليس في ذلك غير سخر الجاحظ من مفارقة غفلتهم عن حقيقة الغزل وتمسكهم بظاهر استعمال البحور!

سُرْعَةُ الْحَرَكَةِ الْعَروضيَّةِ الْواقِعيَّةِ

[26] مما يزيد طبائع بحور الشعر اختلافا، فيعلِّق الشعراءَ ببعضها أحيانا دون بعض، الحركة العروضية الصوتية الناشئة من علاقة المقاطع القصيرة بغيرها من المقاطع الطويلة أو الزائدة الطول، حتى ليكون بعض البحور أسرع من بعض سرعة واضحة، وبعضها أبطأ من بعض بطئا واضحا، فلا يغفل عن هذا البطء وتلك السرعة، شاعرٌ ولا عَروضيٌّ ولا موسيقيٌّ[2].

ولقد أرسى الخليل بدوائره النظرية الخمس أصول حركات بحور الشعر، فأتاح للعروضيين أن يبدؤوا عملهم من الصورة التي تخرجها إعادة الشطر الخارج من الدائرة - مهما يكن نصيبها من الواقعية - فيميزوا عدد المقاطع، ثم قصيرها من طويلها، فإن ظهور صفة السرعة أو صفة البطء

---

[1] ابن الشيخ: ٢٥٦.

[2] الأخفش: ١٦٤، والفارابي: ١٠٨٩-١٠٩٠. وعلى حين قاس أولهما السكون بالحركة، قاس آخرهما الحركة بالسكون، من دون أن تتغير الحقيقة الصوتية المقيسة!

بحركة العروض موكول إلى المقاطع القصيرة، وبقسمتها على غيرها يتبين مقدارها فيها، وتكون نتيجة القسمة هي درجة حركته النظرية أو الذهنية، اللازمة لقياس درجة حركته الواقعية. وذلك ما أفعله بالأبحر الأربعة الواقعة بمادة البحث، فيما يلي:

١ الحركة العروضية في صورة بحر البسيط الدائرية، ٠،٤٠ = ٢٨ مقطعا (٨ مقاطع قصيرة \ ٢٠ مقطعا طويلا).

٢ الحركة العروضية في صورة بحر الخفيف الدائرية، ٠،٣٣ = ٢٤ مقطعا (٦ مقاطع قصيرة \ ١٨ مقطعا طويلا).

٣ الحركة العروضية في صورة بحر السريع الدائرية، ٠،٣٣ = ٢٤ مقطعا (٦ مقاطع قصيرة \ ١٨ مقطعا طويلا).

٤ الحركة العروضية في صورة بحر الطويل الدائرية، ٠،٤٠ = ٢٨ مقطعا (٨ مقاطع قصيرة \ ٢٠ مقطعا طويلا).

في المرتبة الأولى تأتي حركتا البسيط والطويل متطابقتين، وفي المرتبة الثانية تأتي حركتا الخفيف والسريع متطابقتين كذلك، إذ الأولان أخوا دائرة المختلف، والآخران أخوا دائرة المشتبه التي يسميها بعض العروضيين دائرة المجتلب. ولكنني لا أستغني عن تبيُّنِ واقع تينِك الحركتين في نصوص الصناع الأحد عشر، الذي يوافق ذلك أو يخالفه، فيما يلي:

١ الحركة العروضية في نص الخيلي من بحر البسيط، ٠،٥٧ = ١٣٥ مقطعا (٤٩ مقطعا قصيرا \ ٨٦مقطعا طويلا).

٢ الحركة العروضية في نص الطبيب من بحر الخفيف، ٠،٥٧ = ١١٨ مقطعا (٤٣ مقطعا قصيرا \٧٥ مقطعا طويلا).

٣ الحركة العروض ي في نص الخياط من بحر الس ريع، ٠،٥٣ = ١٦٨ مقطعا (٥٨ مقطعا قصيرا \١١٠ مقطعا طويلا).

٤ الحركة العروض ية في نص الزراع من بحر الطويل، ٠،٥٦ = ٨٤ مقطعا (٣٠ مقطعا قصيرا \٥٤ مقطعا طويلا).

٥ الحركة العروض ية في نص الخباز من بحر الس ريع، ٠،٥٨ = ٨٤ مقطعا (٣١ مقطعا قصيرا \٥٣ مقطعا طويلا).

٦ الحركة العروضية في نص المؤدب من بحر الخفيف، ٠،٥٩ = ١٤٣ مقطعا (٥٣ مقطعا قصيرا \٩٠ مقطعا طويلا).

٧ الحركة العروض ي في نص الحمامي من بحر الس ريع، ٠،٤٤ = ١٠٥ مقاطع (٣٢ مقطعا قصيرا \٧٣ مقطعا طويلا).

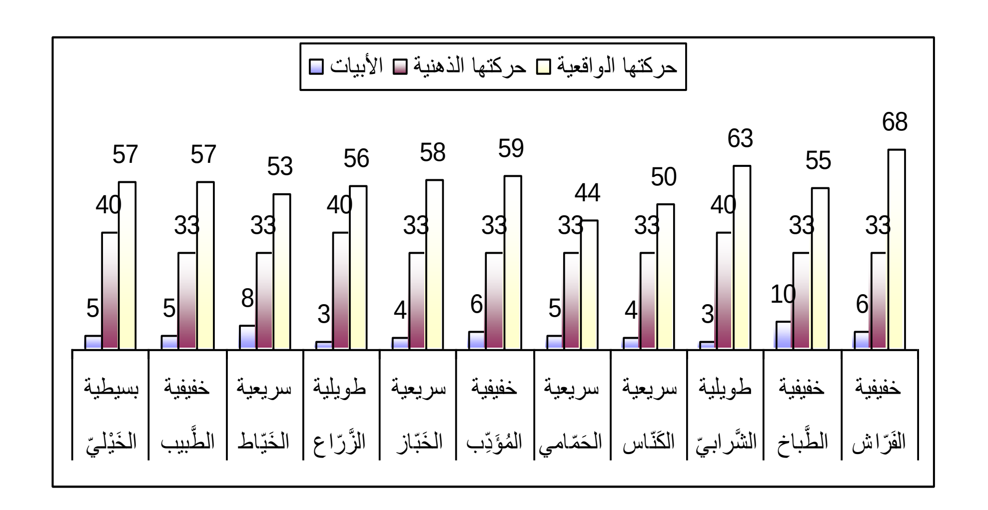
٨ الحركة العروض ية في نص الكناس من بحر الس ريع، ٠،٥٠ = ٨٤ مقطعا (٢٨ مقطعا قصيرا \٥٦ مقطعا طويلا).

٩ الحركة العروض ية في نص الش رابي من بحر الطويل، ٠،٦٣ = ٨٣ مقطعا (٣٢ مقطعا قصيرا \٥١ مقطعا طويلا).

١٠ الحركة العروض ي في نص الطباخ من بحر الخفيف، ٠،٥٥ = ٢٣٤ مقطعا (٨٣ مقطعا قصيرا \١٥١ مقطعا طويلا).

١١ الحركة العروضية في نص الفراش من بحر الخفيف، ٠،٦٨ = ١٤٣ مقطعا (٥٨ مقطعا قصيرا \٨٥ مقطعا طويلا).

وبرَسْمِ البَيان التالي تَتَجَلّى من اليسار إلى اليمين في أبيات كل نص من نصوص الصناع، علاقة حركتها العروضية الواقعية بحركتها العروضية الذهنية[١]:



لقد كانت حركة العروض الواقعية، أسرعَ أبدًا من حركته الذهنية؛ فمن طبيعة عمل الذهن التَّأْصيلي (التَّرْسيخي والتَّثْبيتي)، أنه إذا ما أراد أن يضبط ظاهرة، أمسك بأحد مظاهرها، فَرَسَّخَه وثَبَّتَه كأَنَّه مظهرها الوحيد، ثم ترك سائر مظاهرها يُرى من خلاله كأنه تفريع عنه. ولكن مظاهر الواقع (الفروع) أكثر تعددا وأسرع حركة من المظهر الذهني (الأصل)؛ فحركة العروض الواقعية مِنْ ثَمَّ، أَسْرَعُ أبدا.

---

١ صَحَّحْتُ كسور الأرقام حتى يقبلها الحاسوب.

وفي الاطلاع على طبيعة علاقة الفعل بالقوة، والظاهر بالباطن، والكلام باللغة، والأداء بالكفاءة، والسطح بالعمق، وغيرها من العلاقات الوُجوديَّة المُشابِهة - دلالة على انْفِساحِ مَجالِ التَّوْليد المُمْكن على حسب مقاصد التعبير.

مَراتِبُ حَرَكاتِ الْأَبْحُرِ الْواقِعيَّة

[27]ثم كان ترتيب أَسْرعيَّة حركة العروض الواقعية على وجه العموم، لبحر الخفيف، ثم بحر الطويل، ثم بحر السريع، ثم بحر البسيط؛ فإن متوسطات فروق ما بين حركتيه الواقعية والذهنية، هي فيها على الترتيب: ٢٧، ٢٠، ١٨، ١٧ - على رغم ما سبق من تقدم حركتي الطويل والبسيط الذهنيتين المتطابقتين (٠،٤٠)، على حركتي الخفيف والسريع الذهنيتين المتطابقتين (٠،٣٣). وفي ذلك ما يدعو إلى إعادة النظر فيما فسر به بعض العروضيين أسماء تلك البحور تفسيرا يخالف حركة العروض فيها[1].

تَصاعُدُ الْحَرَكاتِ الْعَروضيَّةِ الْواقِعيَّة

[٢٨] ربما ذهب الظن بالباحث إلى أن لكثرة أبيات القطعة الثابتة العروض والضرب على صورة كثيرة المقاطع القصيرة، كما في "فَعِلُنْ "في

[1] التبريزي: ٢٢، ٣٩، ٩٥، ١٠٩.

عروض البسيط وضربه - أثرا في زيادة سرعتها على غيرها، ثم لم يجد من واقع القِطَعِ ما يؤكد ظنه.

لقد دل عدم اتساق توالي أطوال النصوص فيما سبق بحيث تتدرج صعودا أو هبوطا، على أن منطق الترفيه عن المتلقي الكبير بسد منافذ الملال إليه، كان أولى لدى الجاحظ من منطق التأليف. ولكن الملاحظ هنا على حركة العروض، أنها تتحرك إلى السرعة دون أن تتعلق بعدد أبيات القطعة؛ فإذا تفقدنا أسرع النسب، وجدناها متدرجة في النصوص المتوالية، على النحو الآتي: "٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٣، ٦٨."

ولا ريب لدي الآن أن الجاحظ كان كلما مضى في عمله ازداد طربه؛ فازداد ميله إلى التعابير المتحركة، وإلا فقد كان نصا الخيلي والخباز وهما أسرع عملا، أولى بسرعة نص الشرابي وهو أبطأ عملا.

لقد شرح الجاحظ نفسه ذلك المعنى في "الحيوان"، وكأنه ينظر إليه هنا، بـ"أن صاحب القلم يعتريه ما يعتري المؤدب عند ضربه وعقابه. فما أكثر من يعزم على خمسة أسواط، فيضرب مئة، لأنه ابتدأ الضرب وهو ساكن الطباع؛ فأراه السكون الصواب في الإقلال، فلما ضرب تحرك دمه، فأشاع فيه الحرارة، فزاد غضبه؛ فأراه الغضب أن الرأي في الإكثار. وكذلك صاحب القلم؛ فما أكثر من يبتدئ الكتاب وهو يريد مقدار سطرين؛ فيكتب عشرة"[١]؛ فإنه - وإن كان في نشاطه للكلام - وارد في طربه للحركة العروضية، ولا سيما قوله: "تحرك دمه؛ فأشاع فيه الحرارة!"

---

[١] الجاحظ: ب=٣/٨٨.

www.mogasaqr.com

أما النصوص التي قطعت مسيرة ذلك التدرج الصاعد، فقد غلبت الجاحظ عليها تعابير ساخرة، أنسته ما كان يتحرك إليه بطبعه، من مثل: تركيب النداء بـ "يا"، وقد تكرر في نص الخياط ست مرات "يا طيلسان النوى، يا كستبان القلب، يا زيقه، يا حجزة النفس، يا ذيلها، يا جربان سروري، يا جيب حياتي"، وفي نص الحمامي مرتين "يا نورة الهجر، يا مئزر الأسقام"، وفي نص الطباخ مرتين "يا شبيه الفالوذ، يا نسيم القدور"- وهو تركيب يناسبه المد في أداته وفي مناداه، وكُلُّ مَدٍّ فَهوَ آخِرُ مَقْطَعٍ طَويلٍ.

كَسْرُ قَوافي النُّصوصِ وَزِيادَةُ كَلِماتِها

[٢٩] ربما لم تظهر علاقة عروض الشعر العربي القديم بلغته في موضع منه، مثلما تظهر في أواخر الأبيات حيث القوافي والكلمات التي أدتها؛ فالموضع محدد بارز، والعلاقة مباشرة واضحة.

في قافية مطلع الأبيات يُحْسَمُ أمر كثير من الأصوات التي ستُلتزم في سائر الأبيات، ويُتْرَكُ أمر قليل منها لكل بيت على حدة، ولا يخلو العمل في ذلك كله من مجاراة صدى الأصوات وملاءمة ذخيرة الكلمات، وهما العالَم المختزَن الذي يولد فيه عروض أي نص شعري .

وفي خلال أداء تلك القافية تُخْتارُ صيغة كلمة دون أخرى، وتُقَدَّمُ كلمة على أخرى، وتُزادُ كلمة دون أخرى، وتُنْقَصُ كلمة دون أخرى، ولا يخلو العمل في ذلك كله من أيٍّ من هذه الأعمال الأربعة:

١ إكمال نقص السابق.

٢ زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه.

٣ إضافة بعض اللاحق.

٤ إضافة كل اللاحق.

وهي منازل كلمة القافية الأربعة مرتبة ترتيبا منطقيا؛ فربما كانت أحد مُؤَسِّسَيْ جملتها فعلا أو فاعلا في الفعلية، أو مبتدأ أو خبرا في الاسمية، وربما كانت مُكَمِّلًا (مُتَعَلِّقًا) ينضاف إلى مؤسسيها أحدهما أو كليهما، وربما كانت مُلَوِّنًا (أَداةً) ينضاف إلى مؤسسيها ومكملها أحدها أو كلها. وليس يمتنع أن تشتد حاجة الجملة إلى مكملها وملونها، غير أنها حاجة مؤقتة، وحاجتها إلى مؤسسيها دائمة.

لقد أَطْلَقَ الجاحظ قوافي نصوصه كلها (حَرَّكَ أرويتها)، ثم كَسَرَها إلا نصَّ الخيلي الذي ضَمَّها فيه، وأداها كلها بالأسماء التي هي أوثق الكلمات علاقة بالكسر؛ فلم يخرج في أيٍّ من ذلك عن مجرى الشعر العربي القديم، الذي أظهر أكبرُ ما عثرت عليه فيه من إحصاءات، غَلَبَةَ إطلاق القوافي وغَلَبَةَ كَسْرِها كليهما عليه[1]. فأما الإطلاق فطريقة وَقْفِ الكلام العربي القديم، جرى عليها وقف الشعر العربي القديم، ثم كان أحفظ لها من سائر أنواع الكلام العربي الأسرع تطورًا[2]، وأما الكسر فأكثر أحوال الإعراب شيوعا - وإن لم يكن أكثرها أسبابا - وأحظاها بميل العربي، وفي تخلصه به بالكسر دليل بيِّن.

---

[1] النطافي: ٢٣١-٣٣٨.

[2] صقر: د=١٦٥-١٦٧.

www.mogasaqr.com

لقد عجب صاحب الإحصاء المذكور من غلبة القوافي المكسورة على رغم انحصار أسباب حدوث الكسر في الجر بالحرف، والجر بالإضافة (بالمضاف)، والجر بالتبعية (بالمتبوع)! ولا تعويل على كثرة الأسباب وقلتها، بل على مقدار حدوث السبب الواحد. ولقد وقعت بنصوص الجاحظ - وليس منها النص الأول المضموم القوافي كما سبق - أسباب الكسر الثلاثة السابقة، وانضاف إليها سبب رابع هو مناسبة ضمير المتكلم المضاف إليه، على النحو التالي:

النص	أبياته	أسباب كسر قوافيها			
		الحرف	الإضافة	المناسبة	التبعية
٢	٥	٢	٢	١	×
٣	٨	٤	٤	×	×
٤	٣	١	٢	×	×
٥	٤	١	٣	×	×
٦	٦	٦	×	×	×
٧	٥	٣	٢	×	×
٨	٤	٢	١	١	×
٩	٣	١	٢	×	×
١٠	١٠	١	٤	١	٤
١١	٦	×	٦	×	×

المجموع	٥٤	٢١	٢٦	٣	٤

لقد رجع لسببي المناسبة والتبعية جميعا معا، ثُمُنُ أحوال إعراب كلمات القافية فقط، على حين رجع لسببي الجر بالحرف والجر بالإضافة سبعة أثْمانِها، فلم يكن في قلة الأسباب مِنْ ضيق. بل قد انفرد جر الحرف بالنص السادس، وجر الإضافة بالنص الحادي عشر، بعد أن كانا تقاسما وحدهما النصين الثاني والثالث.

وكلمات هذه القوافي المكسورة كلها من المنزلة الثانية (زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه) السابق ذكرها، انتهت جملها قبل أبياتها، فاضْطُرَّ الجاحظ إلى أن يزيدها لتؤدي القافية وتزيد معنى الجملة نوعا من الزيادة، تخصيصًا أو تعميما أو تغميضًا أو توضيحًا أو غيرها، فَأَوْغَلَ ببعضها في المعنى وَأَجادَ[1]،

---

[1] ابن رشيق - ٢/٥٧ - فقد جعل الإيغال ضربا من المبالغة "إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها، والحاتمي وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية، وذلك يشهد بصحة ما قلته"، ثم روى عن الأصمعي قبل ذلك بزمان، قوله في نعوت أشعر الناس: إنه الذي "ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى (...) نحو ذي الرمة بقوله:

قِفِ الْعيسَ في أَطْلالِ مَيَّةَ وَاسْأَلِ رُسومًا كَأَخْلاقِ الرِّداءِ الْمُسَلْسَلِ

فتم كلامه، ثم احتاج إلى القافية "المسلسل "فزاد شيئا، وقوله:

أَظُنُّ الَّذي يُجْدي عَلَيْكَ سُؤالُها دُموعًا كَتَبْديدِ الْجُمانِ الْمُفَصَّلِ

فتم كلامه، ثم احتاج إلى القافية فقال "المفصل "فزاد شيئا أيضا."

واستدعى بعضها فَأَرْدَأَ[1]. وكلمات قوافي النص الأول المضمومة كلها من المنزلة الأولى (إكمال نقص السابق)، إلا الكلمة الثانية؛ فهي من المنزلة الثانية (زيادة كمال السابق أو زيادة نقصه). والمنزلة الأولى منزلة عزيزة، تدل على مُنّة الشاعر وقدرته واستطالته وشجاعته؛ فأما منته وقدرته فبكبحه جماح بيته وجملته المتصارعين بين يديه، بحيث وافق تمام هذه تمام ذاك، وأما استطالته وشجاعته فباستعماله التقديم والتأخير مطمئنا إلى فهم المعني .

فهل عَجَزَ الجاحظ عن ضَمِّ القوافي وإنزال كلماتها المنزلةَ الأولى، أم تَهَاوَنَ بكَسْرِها وإنزال كلماتها المنزلةَ الثانية؟

لا ريب لدي في أنه تمسك بالمفارقة في مسلك المتطفلين على الثقافة، حين يتبينون المسالك المُعَبَّدة الواضحة؛ فيسلكونها وهم يظنون أنهم ينهجون

أراد بـ"احتاج إليها "رغبته في أن يشتمل عليها الكلام المنقضي، ومحاولته ذلك. والمُسَلْسَل الرديء النسج، والمُفَصَّل المفرَّق، وفي الزيادة الأولى مبالغة في وصف ديار الحبيبة بالبلى، وفي الزيادة الثانية تدقيق في تشبيه الدموع بالجمان.

[1] السابق: ٢/٧٣؛ فقد جعل للاستدعاء بابا قال في أوله: "هو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط فتخلو حينئذ من المعنى (...) وما أعجب السيد الحميري في قوله:

أُقْسِمُ بِالْفَجْرِ وَبِالْعَشْرِ وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ وَرَبِّ لُقْمانِ (...)

مُحَمَّدٌ وَابْنُ أَبِي طالِبٍ وَالْوَتْرُ رَبُّ الْعِزَّةِ الْبانِي (...)

فانظر إلى قوله (رب لقمان) ما أكثر قلقه وأشد ركاكته! وأما قوله "الباني "فقد خرج فيه من حد اللين والبرد، وتجاوز فيه الغاية في ثقل الروح، والله حسبه"! فرب لقمان رب كل شيء ومليكه، الباني والهادم، وليس في إضافة هذا أو ذاك من فائدة، بل نقص يفسد ما ربما استقام له قبله.

للناس المناهج، ولا سيما أن نص الخيلي الذي انفرد بالقوافي المضمومة وكلماتها، انفرد من قبل ببحر البسيط!

إِظْهارُ كَلِماتِ الصِّناعاتِ الْقافَوِيَّةِ في خِلالِ إِخْفائِها

[30] من علامات وعي الشعراء قديما وحديثا لخصوصية أواخر الأبيات بروزا واتحادا، أن يتخيروا للقوافي من النص أهم كلماته لديهم، وليس أهم هنا من كلمات صناعة الصانع المعين. ومن علامات وعي علماء الشعر قديما وحديثا أن يراعوا ذلك[1].

ولقد خلت كلمات قوافي ستة نصوص كاملة، من آثار صناعات أصحابها، ولم تشتمل كلمات خمسة النصوص الباقية إلا على القليل: كلمتين اثنتين فقط من كلمات نص الخيلي الخمس، وكلمة واحدة فقط من كلمات نص الطبيب الخمس، وكلمة واحدة فقط من كلمات نص المؤدب الست، وخمس كلمات فقط من كلمات نص الطباخ العشر، وكلمتين اثنتين فقط من كلمات نص الفراش الست.

فكيف أغفل الجاحظ ما أغفل من خصوصية أواخر الأبيات وأهمية كلمات الصناعات، وانتبه إلى ما انتبه؟

[1] الطرابلسي: ٢٤٨، ٤٥٥، ٤٥٦-٤٥٧، ٥١٨- ٥١٩؛ فلقد كان من فطنته لكون هذا الموضع من البيت وجملته مجتمع أبرز مميزات الشعر العربي، أن احتكم إليه وإلى خصائصه كلما استعصت عليه العلل والأحكام.

إن لكلمات الصناعات غرابة دائمة وبشاعة جائزة؛ فلا عجب أن يخفيها الجاحظ في طيات النصوص رعاية للمتلقي الكبير، ولكنها أعلام على صناعاتها، لا غنى عنها، ولا مفر منها؛ فحضورها لازم!

وأعجب ما في تلقي الجاحظ لحضورها اللازم، عدم أدائه القوافي بكلمات صناعات أي نص قل عن خمسة أبيات، وضبطه الإخفاء بين الإظهار بمسافات محددة من النصوص غير المؤداة القوافي بكلمات الصناعات، بين النصوص المؤداة القوافي بها (إظهار، إظهار، إخفاء، إخفاء، إخفاء، إظهار، إخفاء، إخفاء، إخفاء، إظهار، إظهار)، وعدم أدائه القوافي بأية كلمة قبيحة إلا ما كان من كلمة "الإسهال" التي وقعت بنص الطبيب لأنها لم يكن لها آنئذ من البشاعة مثل ما صار لها، أو لأن الجاحظ تَعَمَّدَ أن يزلزل بها من وقار الطبيب الذي كان وما زال تِمْثالَ الحكمة!

تَوْحيدُ أَرْوِيَةِ الْقَوافي في خِلالِ تَعْديدِها

[31]إذا كانت القافية المطلقة موصولةً بالصوت الصائت الطويل (المد) كما في مادة هذا البحث، كان رَوِيُّها (صَوْتُها الصامت الذي قبل ذلك الصائت الطويل) هو أظهر أصواتها وأظهر أصوات الكلمة التي تؤديها كذلك[1]، وأثبتها بحيث تُنْسَبُ إليه قصيدته؛ فيقال لامية الشنفرى، ولامية

[1] إنما كان روي هذه القافية عندئذ أظهر، لأنها إذا وصلت بصوت صامت ضعيف طاقة الإسماع، فالتزم الشاعر قبله صوتا صامتا قوي طاقة الإسماع، يكون هو الروي، والضعيف

الطغرائي، وسينية البحتري، وتائية ابن الفارض.... وعلى رغم أن أصواتَ اللغة العربية الصامتةَ وشِبهَها تُستعمل رويا، تفاوتت كَثْرَةً وسِطَةً وقِلَّةً ونَدْرَةً، لتفاوتها قوة إسماعٍ وسَعَةَ ذخيرةٍ[1].

ولقد استعمل الجاحظ لِأَرْوِيَةِ قطعه، الراء ثلاث مرات في نصوص الخيلي والكاس والشرابي، واللام مرتين في نصي الطبيب والمؤدب، والدال أربع مرات في نصوص الخياط والزراع والخباز والحمامي، والهمزة مرتين في نصي الطباخ والفراش.

إن الراء واللام والدال كثيرة الاستعمال رويا، وإن الهمزة متوسطة الاستعمال رويا؛ فهل عجز الجاحظ عن تنويع أَرْوِيَةِ القطع ولديه مادة وفيرة من الأصوات الكثيرة الاستعمال تُمَيِّزُ له الإحدى عشرة قطعة كلها بعضها من بعض، ثم القطع قصيرة لو تجاوز الكثير الاستعمال في خلال تنويع أَرْوِيَةِ قوافيها إلى النادر الاستعمال، لم يعجز؟

هو الوصل - أخذ الوصل عندئذ من درجة ظهور الروي، وحَدَّ من مداه، كما في مثل مطلعي لاميتي المتنبي الشهيرتين:

"إِنَّ هذا الشِّعْرَ في الشِّعْرِ مَلَكْ   سارَ فَهْوَ الشَّمْسُ وَالدُّنْيا فَلَكْ "

"أَحْيا وَأَيْسَرُ ما قاسَيْتُ ما قَتَلا   وَالْبَيْنُ جارَ عَلى ضَعْفي وَما عَدَلا "

فقافيتاهما "يا فلك"، و"ما عدلا"، ورويّاهما كلتيهما اللام - وإن ظُنَّ في الأولى الكاف حتى صنفت به القصيدة في باب الكاف! - ولكنه أظهر في الآخرة منه في الأولى.

[1] المعري: أ=١/٤، وأنيس: ٢٤٨. وإن كانت حركة الروي (الصوت الصائت الذي يليه وصلا) ترفده بطاقة إسماع طارئة، فتقويه، وسكونه يمنعه منها ويتركه لنفسه، وهو ما لم يكن بمادة هذا البحث كما سبق.

ربما تمسـ لك بمفارقة الجمع بين الصـ ناع المختلفين كما فعل حين جمع بين كل طائفة بحر واحد، ولا سـ يما أن بعض ما جمع بينه الروي الواحد، قد جمعه من قبل البحر الواحد؛ فبين نصي الطبيب والمؤدب بحر الخفيف وروي اللام، وبين نصوص الخياط والخباز والحمامي بحر السريع وروي الدال، وبين نصـ ي الطباخ والفراشـ ي بحر الخفيف وروي الهمزة، وهو نمط من مسـ اعدة القافية للوزن.

وربما أراد توكيد رسالة العجز المترددة في نصوصه التي تغزل فيها عن الصـ ناع المنقطعين من ثقافتهم المحتبسـ ين في صـ ناعاتهم؛ فأدى قوافي مطلعي نصـ ي الكأس والشـ رابي بكلمة "الهجر"، ومطالع نصـ وص الخياط والخباز والحمامي، بكلمة "الصـ د"، وأدى قوافي بعض أبيات نص الزراع بكلمة "الصـ د "السـ ابقة نفسـ ها، وأدى قوافي بعض أبيات نصـ وص الخيلي ثم الطبيب والمؤدب ثم الطباخ والفراش، بكلمات من كلمات صـ ناعاتهم رائية الآخر ثم لاميته ثم همزيته؛ فراعاها فيما يكون روي قِطَعِها.

وفي ذلك كذلك تفسـ ير تَكَوُّنِ قوافي النصـ وص كلها من مقطعين طويلين، حتى جرى عليها لقب المتواتر الذي يجري على كل قافية كان بين ساكنيها متحرك واحد - وتفسير كون أول مقطعيها طويلا مفتوحا في خمسة نصـ وص منها، حتى جرى على القافية اسـ م "مُرْدَفة "الذي يجري على كل

www.mogasaqr.com

قافية ذات ردف، وطويلا مغلقا في ستة نصوص منها، حتى جرى على القافية اسم "مُجَرَّدة "الذي يجري على كل قافية لا ردف لها ولا تأسيس[1] .

ولقد كانت قافية نص واحد من الخمسة المردفة، مردفة بواو المد التي لم تشاركها ياء المد المعهودة في نص الخيلي الأول، من باب لزوم ما لا يلزم، استفتاحًا بإثارة المتلقي بظاهرة نادرة! ثم كانت قوافي النصوص الأربعة الأخرى مردفة بالألف؛ فكأن الجاحظ لا يرتاح لردف يتغير، فأما الألف فمعروف بعدم تغيره، وأما الواو فقد لزمها.

---

[1] الردف ألف أو واو أو ياء، ساكنات قبل الروي، والتأسيس ألف بينها وبين الروي متحرك، ولوجوب تحرك هذا المتحرك لا يتأتى ردف مع تأسيس.

خاتِمَةُ الْفَصْلِ

[٣٢] لما كان عروض الشعر العربي نظاما صوتيا لغويا عربيا اصطناعيا طارئا على الأنظمة اللغوية العربية الطبيعية، يصير به نتاج الشاعر بنيانا ذا وجهين متداخلين: عروضي يسمى "قصيدة"، ولغوي يسمى "نصا"، وكان إخلاءُ البحث عن أحد هذين الوجهين من البحث عن الوجه الآخر، الواقعُ المستمرُّ في علم العروض، إجحافًا بحق الشعر وإفسادًا لعمل الشاعر - كانت الدراسة النصية العروضية هي مستقبل علم العروض، بالاعتماد على القصائد الكاملة، والتنبيه على خصائصها الصوتية العروضية المعوَّل عليها في تمييز أنواع الشعر، ثم التوصل إلى أفكارها البنائية المعوَّل عليها في أداء رسائل النصوص الشعرية وتلقيها.

ولقد رأيت في دراسة نصوص الجاحظ الشعرية التي تغزل بها عن القُوّادِ الصُّنّاعِ المنقطعين من ثقافتهم المحتبسين في صناعاتهم، دراسةً نصيةً عروضيةً - وَجْهًا من السعي إلى مستقبل علم العروض المرجوِّ، مُؤَيِّدًا بمقام الجاحظ الثقافي العربي العالي الكريم، وبغرابة هذا الجانب المهمل من بيانه، ولا سيما أن "الْعِنايَةَ بِالْمُهْمَلِ "إحدى شعب كتابته الجديدة الثلاث، السابقة الذكر في الفقرة الخامسة!

لقد استبطنتُ أسرار اختيارات الجاحظ الأولية التي حددت معالم مادة البحث، ثم ضبطت هذه المادة ووصفتها كل وصف وكل ضبط يحتاج

إليهما البحث، وأوردتها مرتبة ترتيب الجاحظ لها، حتى تتجلى خصائصها التي انبنت عليها أفكارها التالية:

١ في مقدار القطعة ملاءمة واضحة للتمثل والترفيه الممتزجين في هذا المقام.

٢ في خفاء علاقة كلمات النص (طوله) الطَّرْديَّة بكلمات صناعته، تمييز الإحاطة بالشيء من النشاط له، أو تصوير اختلاف الظاهر والباطن الذي لا يسلم منه أحد.

٣ في تخليل النصوص الطويلة بالنصوص القصيرة، ترجيح منطق التَّرْفِيهِ عن المتلقي، على منطق التأليف.

٤ في ترتيب النصوص على حسب صناعاتها، رعاية مكانة المتلقي.

٥ في علاقة جمل النص بأبياته وأشطارها، تصوير وقوف غير المثقفين عند ظاهر تنبيهات العلماء ونصائحهم وتوجيهاتهم.

٦ في توحيد رسائل النصوص، نفي للصناع في خلال إثباتهم.

٧ في توحيد بحور النصوص في خلال تعديدها، جمع بين بعض الصناعات المختلفة على معنى التوافق مرة، وعلى معنى التَّجاري مرة ثانية، وعلى معنى التضاد مرة ثالثة.

٨ في استعمال بحرين حديثي الشيوع، جمع بين الغفلة عن حقيقة الغزل وبين الانتباه لاجتهادات الشعراء!

٩ في بطء الحركة العروضية الذهنية، أثر طبيعة عمل الذهن التأصيلي (الترسيخي التثبيتي)، وفي سرعة الحركة العروضية الواقعية أثر انفساح مجال التوليد الممكن على حسب مقاصد التعبير.

١٠ في مراتب حركات الأبحر الواقعية، ما يدعو إلى إعادة النظر فيما فسر به بعض العروضيين أسماءها.

١١ في تصاعد الحركات العروضية الواقعية، أَثَرُ الحَماسة للعمل والطَّرب للتوفيق.

١٢ في كسر قوافي النصوص وزيادة كلماتها، تصوير المتطفلين على الثقافة، يَتَبيَّنونَ المسالك المُعَبَّدَةَ الواضحة، فيسلكونها وهم يظنون أنهم ينهجون للناس المناهج!

١٣ في إظهار كلمات الصناعات القافوية في خلال إخفائها، حسن مراعاة مكانة المتلقي الكبير ومكانة كلمات الصناعات، كلتيهما جميعا معا.

١٤ في توحيد أَرْوِيَةِ القوافي في خلال تعديدها، جمع بين الصناع المختلفين، وتصوير لعجزهم الشامل!

فإذا كان من الشعبة الأولى من شعب كتابة الجاحظ الثلاث التي استحدثها "العِنايَةِ بِالْمُهْمَلِ"، أصلُ احْتفازه إلى التَّغَزُّلِ عن الصُّنّاع، فمن الشعبة الثانية "تَأَمُّلِ الْمُفارَقاتِ" التي تُجَهِّزُ لِطَبيعَتِه الساخِرَةِ مادَّةَ عَمَلِها، الأفكارُ الثانية والخامسة والسادسة والسابعة والثامنة والثانية عشرة والرابعة عشرة السابقات، ومن الشعبة الثالثة "التَّرْفيهِ عَنِ الْمُتَلَقّي" التي تضمن لعمله

القبول والشيوع والبقاء، الأفكارُ الأولى والثالثة والرابعة والحادية عشرة والثالثة عشرة السابقات.

الْفَصْلُ الثَّالِثُ

بَيْنَ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ

مُوَازَنَةٌ نَصِّيَّةٌ عَرُوضِيَّةٌ

مُقَدِّمَةُ الْفَصْلِ

نَظَرِيّاتُ الْعَروضِ الْغَرْبِيَّةُ

[١] ميز رينيه ويليك في نظريات العروض الغربية، الأربع الآتيات:

١ النظرية التخطيطية، التي تضبط خصائص أنماط الشعر العروضية، وتنبه الشاعر على ما ينبغي أن يسلكه في نظمه .

٢ النظرية الموسيقية، التي تضبط خصائص أصوات الشعر الأدائية، وتنبه المتلقي على ما ينبغي أن يسلكه في إنشاده.

٣ النظرية الصوتية، التي تضبط خصائص أصوات الشعر الطبيعية، وتنبه الباحث على ما ينبغي أن يعتمده في وصف حدوثها.

٤ النظرية الغشتالتية، التي تضبط خصائص وَحَدات الشعر الإيقاعية، وتنبه المتلقي والباحث كليهما، على ما ينبغي أن يعتمداه في قبول الشعر.

وطفق يقلب نظره في مزايا كل منها وعيوبها، حتى قال: "إن الكثير ما زال موضع أخذ ورد، غير أن الأوزان قد استعارت اليوم التَّماسَّ الضروري لها مع اللغويات ومع علم الدلالات اللغوية في الأدب. ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني، وليس

بمعزل عن المعنى"[1]، وكأنما طمح إلى نظرية خامسة، أستطيع أن أضيفها فيما يأتي:

- النظرية النصية، التي تضبط خصائص القصائد الصوتية العروضية وغير العروضية، المعول عليها في تمييز أنواع الشعر، وتنبه الباحث على ما ينبغي أن يعتمده من الأفكار البنائية المعول عليها في تكوين رسائل النصوص، وفي تلقيها[2].

لقد مر زمان طويل بعد هذا الكلام الذي قد غمز فيه الناقد الإنجليزي الكبير، انبهار بعض الأمريكيين بعلْمِيَّة النظرية الصوتية، ورؤيتهم الإعلامية أنها نهاية النظريات العروضية[3]- زمان طويل لم يهملوا فيه نقده لهم؛ ففي ضمن المرحلة الرابعة من مراحل إنتاج النص المتزامنة، قال دي بوجراند الباحث النصي الأمريكي: "ينبغي لتحويل عالم النص إلى تعبير سطحي، أن يلتزم كذلك بمطالب التركيب بالنسبة لنص من نوع السونيت. ويُسَبِّبُ هذا المطلب وَضْعًا ذا مشكلة خاصة؛ إذ يجب بالنسبة للسبك أن يعالج بطريقة تؤدي للوصول إلى ترتيب نمطي دقيق: (١) رتبة نحوية (٢) ترتيب الأبيات (٣) ترتيب الأصوات (٤) ترتيب معجمي. وكان المبدأ التركيبي لدى شيكسبير في مراعاته لكل هذه المستويات، هو التساوي قبل

---

[1] ويليك: ١٧٧.

[2] صقر: ح=١٦٨.

[3] ويليك: ١٧٤.

كل ش يء"[١]، ثم ذهب يش رح ما في بعض س ونيتات الش اعر الإنجليزي الكبير، مِنْ تآخُذ الخصائص الصوتية، والأفكار البنائية!

نَظَرِيّاتُ الْعَروضِ الْعَرَبِيَّةُ

[٢] ربما كان من علامات حيوية الثقافات الكبيرة، أن تتش ابه فيها حركات المراحل العلمية المتوالية؛ فيبدو بعض أعمال الخليل بكتابه المنثور في الكتب، والمعري بكتابه "الفصول والغايات"، والفارابي بكتابه "كتاب الموسيقا الكبير"، والقرطاجني بكتابه "منهاج البلغاء وس راج الأدباء"، وغيرهم بغيرها- قريبا من النظرية التخطيطية، وبعض ها قريبا من النظرية الموس يقية، وبعض ها قريبا من النظرية الص وتية، وبعض ها قريبا من النظرية الغش تالتية- بل تبدو بعض إش اراتهم فيها وتنبيهاتهم، قريبة من النظرية النص ية؛ وكأن حركة مراحل الثقافة الغربية الخالفة، من حركة مراحل الثقافة العربية السالفة!

لقد مر زمان طويل بعد هذه المراحل العربية، أهمل فيه الباحثون العرب تراثهم الثقافي الض خم، إلا قليلا، ثم أقبلوا ينتهجون مناهج الثقافة الغربية، ويحملون نظريات علومها؛ فيبدو بعض أعمال الدكتور عبد الله الطيب بكتابه "المرش د إلى فهم أش عار العرب وص ناعتها"، والدكتور إبراهيم أنيس بكتابه "موسيقى الشعر"، والدكتور شكري عياد بكتابه "موسيقى الشعر العربي"، والدكتور كمال أبو ديب بكتابه "في البنية الإيقاعية للش عر العربي"، وغيرهم

---

[١] بوجراند: ٤٤٧.

بغيرها- قريبا كذلك من النظرية التخطيطية، وبعضها قريبا كذلك من النظرية الموسيقية، وبعضها قريبا كذلك من النظرية الصوتية، وبعضها قريبا كذلك من النظرية الغشتالتية - بل تبدو بعض إشاراتهم فيها وتنبيهاتهم، قريبة كذلك من النظرية النصية؛ وكأن الثقافة العربية، جلمود صخر جامد ثابت، لم يَصْعَدْ به السيلُ، ولم يَهْبِطْ!

خِدْمَةُ نَظَرِيَّةِ الْعَروضِ النَّصّيَّةِ

[٣] لقد كان من رأي الدكتور فاروق الباز عالم الفضاء الكبير المعاصر، في بعض حواراته المتلفزة، فيما اتسع بيننا وبين الحضارة الغربية من هوة بعيدة، أَنْ نَقْفِزَ إلى مرحلتها الأخيرة، من غير أَنْ نَسْعى في مراحلها مرحلةً مرحلةً؛ لأننا لن نستطيع ذلك، ولن نستفيد منه شيئا! وهو رأي إذا جاز في ماديات الحضارة، لم يجز في معنوياتها (الثقافة)، إلا إذا نَفَضْنا مِنْ ثَقافتنا (ماهيَّتِنا) أَيْدِيَنا، وانتسبنا إلى الثقافة الغربية!

لا حيلة للمؤمنين بالحضارة العربية الإسلامية (أَنْفُسِهِمْ) -وأسأل الله أن أظل منهم ولهم!- إلا أن يستوعبوا مراحل الثقافتين العربية والغربية جميعا معا، ويجتهدوا أن يضيفوا مرحلة عربية حديثة، تتصل فيها أسباب المراحل العربية السالفة والمراحل الغربية الخالفة!

ولقد أفضى بي السعي في سبيل تلك الغاية الجليلة، إلى أن أَنْتَبِهَ من مقالات علمائنا القدماء في شعر الطبقة الأولى من فحول الجاهليين، إلى مقالة أبي عمرو بن العلاء هذه النفيسة: "**نَظيرُهُ (الأعشى) في الْإِسْلامِ جَريرٌ، وَنَظيرُ**

النّابِغَةِ الْأَخْطَلُ، وَنَظيرُ زُهَيْرٍ الْفَرَزْدَقُ"[1]، فأراها علامة بارزة على منهج موازنة القصائد (النصوص) المتزامنة أو المتعاقبة أو المتزامنة المتعاقبة معا، ودعوة خالدة إلى بحث نصي عروضي شامخ :

كيف أنشأ الثلاثة الشعراء الجاهليون (الأعشى والنابغة وزهير) والثلاثة الشعراء الإسلاميون (جرير والفرزدق والأخطل) نصوصهم؟

وما الذي اجتمعوا عليه، وما الذي افترقوا فيه، بحيث أشبه بعضهم بعضا، وظَلّوا مع ذلك شعراء كبارا، لا يغني بعضهم طلاب الشعر عن بعض؟

ومن ثم فتشت عن دواوين الشعراء الستة، ثم قرنت بعضها ببعض على ما رأى أبو عمرو بن العلاء، ورتبتها حتى أُوازِنَ بَيْنَ كُلِّ قَرينَيْنِ، واخترت لهذا البحث شعر ثالث أزواج الشعراء المذكورين بمقالته نفسها (زهير والفرزدق)، من غير أن أخلعهما في المبحث الآتي، من سائر قُرَنائِهِما.

---

[1] ابن سلام: ١/٦٦.

شِعْرُ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ

شِعْراهُما في أَشْعارِ غَيْرِهِما

[٤] لم يفرق أبو عمرو في شعراء مقالته تلك النفيسة، من الجاهليين، بين الأعشى المتوفى سنة ٧ هـ، والنابغة المتوفى سنة ١٨ ق هـ، وزهير المتوفى سنة ١٣ ق هـ - ولا في شعرائها من الإسلاميين، بين جرير المتوفى سنة ١١٠ هـ، والأخطل المتوفى سنة ٩٠ هـ، والفرزدق المتوفى سنة ١١٠ هـ؛ فزَوَّجَ من هؤلاء وأولئك أزواجها؛ فأغراني بأن أقيس نتاج كل شاعر من هؤلاء وأولئك، إلى متوسط نتاج نموذجه، على ألا أفرق في القدماء بين جاهليهم ومخضرميهم، كما لم يفرق[1].

لقد كانت قصائد كل شاعر من شعراء مقالة أبي عمرو، أكثر من متوسط قصائد نموذجه، وأبيات القصيدة الواحدة من شعره، أكثر من أبيات القصيدة الواحدة من شعر نموذجه غالبا، أو مثلها نادرا. و"عدد القصائد"، و"طول الواحدة"، كلاهما معيار أصيل من معايير تقدير علمائنا القدماء، للشاعر في الفحول[2].

[1] ملاحق الكتاب: (م٥).

[2] وأبو عمرو القائل فيما روى الأصمعي تلميذه -الجاحظ: ج=١/ ٣٢١-: "لَقَدْ كَثُرَ هذا الْمُحْدَثُ وَحَسُنَ؛ حَتّى لَقَدْ هَمَمْتُ أَنْ آمُرَ فِتْيانَنا بِرِوايَتِه... يعني شعر جرير والفرزدق وأشباههما". ويُروى - ابن قتيبة: ١/٦٣ - "حَتّى لَقَدْ هَمَمْتُ بِرِوايَتِه"، وهو في هذه أقربُ

وعلى رغم زيادة الشاعر المتأخر (الأموي) الكبيرة، على سلفه الشاعر المتقدم (الجاهلي والمخضرم)، التي انتفع فيها بانقطاعه للشعر وحفظه له بالكتابة- اتفق بينهما متوسط طول القصيدة؛ فكشف جانبا من جوانب مراجعة الأمويين لمذاهب الجاهليين، ونبه على ما في طوايا مقالة أبي عمرو من خبايا حكمته!

ثم لم يكن عدد قصائد الشاعر ولا طول قصيدته، هما وحدهما ما حفز أبا عمرو إلى تشبيه أي من المتأخرين بأي من المتقدمين؛ فقد تَبَيَّنَ :

١ أن شعر الأعشى في مثل ثمانية أضعاف شعر نموذجه، وشعر جرير في مثل تسعة أضعاف شعر نموذجه، وبهذا يتقاربان، ولكن أبيات القصيدة من شعر الأعشى في مثل أربعة أضعاف أبيات القصيدة من شعر نموذجه، وأبيات القصيدة من شعر جرير في مثل ضِعْفَيْ أبيات القصيدة من شعر نموذجه، وبهذا يتباعدان.

٢ أن شعر النابغة في مثل ثمانية أضعاف شعر نموذجه، وشعر الأخطل في مثل ستة أضعاف شعر نموذجه، وبهذا لا يتقاربان- ثم أبيات القصيدة من شعر النابغة في مثل أبيات القصيدة من شعر نموذجه، وأبيات القصيدة من شعر الأخطل في مثل ضِعْفَيْ أبيات القصيدة من شعر نموذجه، وبهذا يتباعدان.

رِضًا! والأصمعي القائل فيما روى أبو حاتم تلميذه -المرزباني: ٩٥-: "ليس (مهلهل بن ربيعة التغلبي) بفَحْلٍ، ولو قال مثل قوله: أَلَيْلَتَنا بذي حُسُمٍ أنيري، خمسَ قصائد، لكان أفحلهم!"

٣ أن شعر زهير في مثل خمسة أضعاف شعر نموذجه، وشعر الفرزدق في مثل ثمانية عشر ضعفا من شعر نموذجه، وبهذا يتباعدان- وأن أبيات قصيدة كل من زهير والفرزدق في مثل ضِعْفَيْ أبيات القصيدة من شعر نموذجها، وبهذا يتقاربان.

ثم أغراني ذلك بأن أوازن بين نِسَب بحور الشعر في نتاج كل شاعر من هؤلاء وأولئك، وبينها في نتاج كل من نموذجيهم المتقدم والمتأخر كذلك[1].

لقد استمر في شعر المتأخرين (الأمويين)، إهمال أبحر المضارع والمقتضب والمتدارك، حتى تهيأ لها في العصر العباسي السياق الثقافي الملائم[2]. واستمر استعمال البحور الثلاثة عشر من شعر النموذج العام المتقدم، إلى شعر النموذج العام المتأخر، وكانت في شعر الشاعر الواحد، أقل منها في شعر النموذج العام. ثم استمرت لهذه البحور منازلها العامة الثلاث، على النحو الآتي :

- في المنزلة الأولى:
  - الطويل فالبسيط فالوافر فالكامل، من شعر الأموي.
  - الطويل فالوافر فالكامل فالبسيط، من شعر سلفه.
- في المنزلة الثانية:

---

[1] ملاحق الكتاب: (م٦).

[2] الثقافي. وفي موسوعته الشعرية يتجلى بدء استعمال الأبحر الثلاثة في العصر العباسي.

- الخفيف فالرجز فالمتقارب فالمنسرح فالرمل، من شعر الأموي.
- الرجز فالمتقارب فالخفيف فالرمل فالمنسرح، من شعر سلفه.

- في المنزلة الثالثة:
  - السريع فالمديد فالهزج فالمجتث، من شعر الأموي، ومن شعر سلفه جميعا معا.

فانكشفت بهذا وذاك، جوانب أخرى من جوانب مراجعة الأمويين لمذاهب الجاهليين، وانتبهتُ مرة أخرى، إلى ما في طوايا مقالة أبي عمرو من خبايا حكمته!

ثم كان في تنازل أنصبة المتأخرين (الأمويين)، من بحور الشعر، وتفاوت نسب الأبحر المتساوية المنازل بينهم وبين المتقدمين (الجاهليين والمخضرمين)، واختلاف منازل بعض الأبحر بينهم وبين المتقدمين- ما طبع كلا منهم بطابعه، وكفل انمياز بعضهم من بعض. وربما كان فيما يأتي من تفصيل ما بين زهير والفرزدق، كفاية مظاهر الافتراق بيانا، وزيادة مظاهر الاجتماع.

شِعْرُ كُلٍّ مِنْهُما في شِعْرِ الْآخَرِ

[٥] لزهير ٥٣ قصيدةً وقِطْعَةً ونُتْفَةً ويَتيمًا، وللفرزدق ٦٠٠[١]، أي مثل ما لزهير ١١ مرة- بما كان الفرزدق كسائر معاصريه أكثر انقطاعا

---

[١] قصائد زهير في الموسوعة الشعرية ٥٣ كالمعتمد الذي في الديوان، وقصائد الفرزدق فيها ٦٠٤ بزيادة أربع قصائد على المعتمد الذي في الديوان! ولقد اطَّرحت من هذا المُعْتَمَد، ما وقع في قصائده برقم ٩٥ -١/ ١٧٦-١٧٧- على النحو الآتي -وجريت في تدقيق مادة طبعة زيتون الحديثة السهلة المعتمدة، على مراجعتها على مادة طبعة الصاوي القديمة الدقيقة؛ فما أكثر ما جنى حسن الحداثة المجلوب على حسن القدامة غير المجلوب-: "رَوى أَبو عُبَيْدَةَ أَنَّ راكِبًا أَقْبَلَ مِنَ الْيَمامَةِ، فَمَرَّ بِالْفَرَزْدَقِ وَهُوَ جالِسٌ، فَقالَ لَه: مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتَ؟ قالَ: مِنَ الْيَمامَةِ. فَقالَ: هَلْ أَحْدَثَ ابْنُ الْمَراغَةِ بَعْدي مِنْ شَيْءٍ؟ قالَ: نَعَمْ. قال: هات! فَأَنْشَدَ:

هاجَ الْهَوى لِفُؤادِكَ الْمُهْتاجِ
فَقالَ الْفَرَزْدَقُ :
فَانْظُرْ بِتوضِحَ باكِرَ الْأَحْداجِ
فَأَنْشَدَه الرَّجُلُ:
هذا هَوًى شَعَفَ الْفُؤادَ مُبَرِّحٌ
فَقالَ الْفَرَزْدَقُ:
وَنَوًى تَقاذَفُ غَيْرُ ذاتِ خِداجِ
فَأَنْشَدَه الرَّجُلُ:
إِنَّ الْغُرابَ بِما كَرِهْتُ لَمولَعٌ
فَقالَ الْفَرَزْدَقُ:
بِنَوى الْأَحِبَّةِ دائِمُ التَّشْحاجِ

فَقالَ الرَّجُلُ: هكَذا، وَاللّهِ! أَفَسَمِعْتَها مِنْ غَيْري؟ قالَ: لا! وَلكِنْ هكَذا يَنْبَغي أَنْ يُقالَ، أَوَ ما عَلِمْتَ أَنَّ شَيْطانَنا واحِدًا! ثُمَّ قالَ: أَمَدَحَ بِها الْحَجّاجَ؟ قالَ: نَعَمْ. قالَ: إِيّاهُ أَرادَ"! فما هي إلا ثلاثة أبيات لجرير من مطلع جيميته في الحجاج، يَرِدُ فيها على جامع شعر الفرزدق الأول:

- أنه ألحقها في قصائد الفرزدق بثلاثة أبيات فقط، على رغم أنها في قصائد جرير بواحد وعشرين بيتا، جرير: ١/١٣٦.
- أن لم يُخَمِّنْ منها الفرزدق إلا أعجاز ثلاثة أبيات المطلع، ومحال ألا يتجاوز الحافظ هذه الثلاثة!
- أنْ قد دلت صدورُها على أعجازها؛ فلم يسلم للفرزدق التفكير فيها!
- أنْ قد خَبَرَ الفرزدقُ من قبلُ أسلوب جرير طويلا؛ فلا يمتنع عليه أن يقلده؛ فكأنْ قد سمعها من جرير نفسه! لقد كان يميز شعر جرير من شعر غيره، وكذلك يميزه غيره من شعراء عصره، كما في خبر استعانة ذي الرمة بجرير على هشام بن قيس المَرَئِيّ، وإعانته إياه بثلاثة أبيات جَعَلَها ذو الرمة في أثناء رائيته التي فَلَجَ بها على المَرَئِيّ -الأصفهاني:٧/ ٢٨٠٤- فقد انتبه إليها المَرَئِيُّ أولا حتى بكى من خشية جرير وهو ينصت إلى الرائية! ثم انتبه إليها الفرزدق آخرا وهو ينصت إلى الرائية حتى قال لذي الرمة: "كَذَبَ -وَاللّهِ- فوكَ! وَاللّهِ، لَقَدْ نَحَلَكَها أَشَدُّ لَحْيَيْنِ مِنْكَ! هذا شِعْرُ ابْنِ الْأَتانِ"، ولم تُخفِها عنهما الأبيات من حولها!
- أن هذا ومثله وأكبر منه يكون في أثناء الحرب الدائرة بين الفرزدق وجرير!
- أن هذا ومثله وأكبر منه يكون في أثناء ترويج الشاعر لنفسه، أو في أثناء ترويج أصحابه له!

ولأمر ما قال الصاوي -١/ ١٤٤-: "هذه القصيدة لجرير، وقد ذكرتها في ديوانه، وقد وافق قول الفرزدق فيها قول جرير، لا كما يقول الفرزدق (إن شيطانهما واحد)، ولكن

للشعر، وبما كان زهير كسائر معاصريه أكثر ابتلاء بتضييع شعره ونسيانه. ولكن أطرف ما بينهما أن يختار أبو عمرو بن العلاء من ثلاثة المتأخرين، الفرزدق الذي قصائده أكثر من قصائد أيٍّ منهم، ليشبهه من ثلاثة المتقدمين، بزهير الذي قصائده أقل من قصائد أيٍّ منهم؛ فيستفزنا إلى التنقيب[1]!

لقد اجتمع زهير والفرزدق على أبحر الطويل والبسيط والوافر والكامل والمتقارب، وانفرد زهير بالرمل والمنسرح، وانفرد الفرزدق بالرجز وكأنه أبْدى بَدَاوَةً من زهير!

ثم في خلال ذلك تطابقت منازل الطويل أولا والوافر ثانيا والبسيط ثالثا والمتقارب خامسا، وخالفت منزلة الكامل عند زهير ثالثا مكررا، منزلته عند الفرزدق رابعا.

ولكن ينبغي في خلال ذلك، التنبيه على استيلاء الطويل على أكثر شعر الفرزدق، وكأنما جعل همه مراجعة الألحان القديمة بعد فترة اطِّراحها، فأما زهير ففي مَعْمَعَتِها التي مَنْ كان فيها لم يَتَبَيَّنْ ملامحها!

ثم قد ائتلفت بين كلٍّ من شعري زهير والفرزدق، وكلٍّ من شعري نموذجيهما، بعض المنازل؛ فنَسَبَتْ كلا منهما إلى عصره، على النحو الآتي:

لعلم الفرزدق بمواقع الكلام، ولحذقه، وفطنته، وشدة معرفته بمذاهب صاحبه، ولطول عهد التهاجي بينه وبين جريرا!"

[1] ملاحق الكتاب: (م٧).

١ منزلة الطويل أولا، في شعري زهير والفرزدق وشعري نموذجيهما، كلهم جميعا.

٢ منزلة الوافر ثانيًا والكامل ثالثا، في شعر زهير ونموذجه كليهما جميعا.

٣ منزلة الكامل رابعا والرجز سادسا، في شعر الفرزدق وشعر نموذجه كليهما جميعا.

واختلفت بعض المنازل؛ فكفلت لكل منهما خصوصيته المتأبية أبدا على التعميم، كما يلي:

١ منازل المديد والهزج والرجز السريع والخفيف والمجتث، مفتقدة في شعر زهير، دون شعر نموذجه - ومنازل المديد والهزج والرمل والسريع والخفيف والمنسرح والمجتث، مفتقدة في شعر الفرزدق، دون شعر نموذجه.

٢ منازل البسيط والرمل والمنسرح والمتقارب في شعر زهير خاصة، غيرُها في شعر نموذجه.

٣ منازل البسيط والوافر والمتقارب في شعر الفرزدق خاصة، غيرُها في شعر نموذجه.

أَنْماطُ قَصائِدِ كُلٍّ مِنْهُما في أَنْماطِ قَصائِدِ الْآخَرِ

[٦] يَتَحَدَّدُ للقصيدة نَمَطُها العَروضيُّ الذي يُراعيه في الفَهْرَسَة أهل العلم بالعروض من مُحَقِّقي دواوين الشعراء، بِتَحْديدِ هاتَيْنِ الطّائِفَتَيْنِ مِنْ خَصائِصِها العَروضيَّة:

١ "و"= خصائصها الوزنية: البحر، وطول البيت، وصورة عروض البيت، وصورة ضربه.

٢ "ق"= خصائصها القافوية: الروي، وحركته أو سكونه، والتجريد أو الإرداف أو التأسيس، والوصل، وحركة الوصل إذا لم يكن ساكنا.

فقصيدة زهير الأولى، مثلا:

"أَمِنْ أُمِّ أَوْفى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمانَةِ الدُّرّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ"[1]

نمطها العروضي: [و=الطويل، الوافي، المقبوض العروض والضرب، ق= الميمية، المكسورة، المجردة، الموصولة بالياء].

وقصيدة الفرزدق الأولى، مثلا:

"سَما لَكَ شَوْقٌ مِنْ نَوارٍ وَدونَها سُوَيْقَةُ وَالدَّهْنا وَعَرْضُ جِوائِها"[2]

نمطها العروضي: [و=الطويل، الوافي، المقبوض العروض والضرب، ق= الهمزية، المكسورة، المردفة بالألف، الموصولة بالهاء المفتوحة.[

وكلما غَيَّرَ زهير والفرزدق أحدُهما أو كلاهما، أيًّا من تلك الخصائص الوزنية أو القافوية، استحدثا نمطًا عروضيا جديدا، وكلما كثر ما يستحدثانه من الأنماط، تَجَلّى خِصْبُ تَفْكيرهما العَروضيّ"[3].

---

[1] زهير: ٩.

[2] الفرزدق: ٣٣.

[3] ملاحق الكتاب: (م٨).

لقد اخْتَصَّ زُهَيْرٌ كُلَّ قصيدة من اثنتين وخمسين ٥٢ قصيدة من قصائده الثلاث والخمسين ٥٣، بنمط عروضي، ولولا قصيدة واحدة جعلها من نمط قصيدة أخرى، لانفردت كل قصيدة من شعره كله بنمط عروضي!

أَمّا الفَرَزْدَقُ فَلَمْ يَخْتَصَّ بنمط عروضي إلا كُلَّ قصيدة من أربع وعشرين ومئة ١٢٤ قصيدة، من قصائده الستمئة ٦٠٠.

ولقد ينبغي الاعتماد في التنبيه على أَنَّ أَكْبَرَ الأنماط العروضية حُظوظًا من القصائد، هي أَنْماطُ أَكْثَرِ الأبحر استعمالا- على شعر الفرزدق دون شعر زهير؛ فقد تَدَرَّجَتْ أَنْصِبَةَ أنماط الأبحر في شعر الفرزدق، تَدَرُّجَ نِسَبِ استعمال الأبحر تقريبا (الطويل فالوافر فالبسيط فالكامل فالرجز والمتقارب)، فأما أنماط زهير فلا تَفاوُتَ في أَنْصِبَتِها من القصائد باخْتِلاف نِسَبِ اسْتِعْمال أَبْحُرِها، لانفراد كل قصيدة من قصائده تقريبا بنمط، ففي أكثر أبحر شعره استعمالا (الطويل فالوافر فالبسيط فالكامل فالمنسرح فالرمل فالمتقارب)، أكثر أنماط قصائده العروضية!

وعلى حين كان هذا النمط: [و=الكامل، الوافي، الأحذ العروض، المضمر الضرب الأحذه، ق= الميمية، المكسورة، المجردة، الموصولة بالياء]، هو الذي عاد إليه زهير على غير عادته- كان هذا النمط: [و=الطويل، الوافي، المقبوض العروض والضرب، ق= الميمية المكسورة، المؤسسة، الموصولة بالياء] - هو الذي لَهَجَ به الفرزدق[1].

هذان مطلعا قصيدتي زهير ٤٨ و٤٩، اللتين من نمط واحد:

---

[1] ملاحق الكتاب: (م٩).

"هاجَ الْفُؤادَ مَعارِفُ الرَّسْمِ   قَفْرٌ بِذي الْهَضَباتِ كَالْوَشْمِ"[1]

"أُخْبِرْتُ أَنَّ أَبا الْحُوَيْرِثِ قَدْ خَطَّ الصَّحيفَةَ أَيْتَ لِلْحِلْمِ"[2]

وربما بدا غريباً عَمَلُ زهير، فعلى حين كان أكثر قصائده من الطويل، لم يكن منه النمط الذي عاد بها إليه، بل عاد إلى نمط من الكامل مرة واحدة فقط، فماذا بالقصيدتين؟

١ الأولى عشرون بيتا، والآخرة ثمانية أبيات.

٢ الأولى مُقَفّاة المَطْلَع (مشبهٌ آخر كلمة عَروضه، بآخر كلمة ضربه)، والآخرة مُصْمَتَة المَطْلع (غير مُقَفّاة ولا مُصَرَّعَة)، والتَّقْفِيَةُ من سمات المطلع التي لم يكد شعراء العرب الأوائل يتركونها[3].

٣ أحوال حشو مطلع الآخرة مثل أحوال حشو مطلع الأولى.

---

[1] زهير: ٢٧٢. أكتب الأبيات متصلة الأشطار بلا بياض بين صدورها وأعجازها، إلا الأبيات المصرعة أو المقفاة الواضح قصد الشاعر فيها إلى الوقف على أعاريضها تشبيها لها بضروبها- تنبيها على أصالة اتصالها في عمل الشاعر .

[2] السابق: ٢٧٦، و"أَيْتَ للحلم" -قال المحقق العلامة- عجبا لحلمه، أين غاب عنه!

[3] ابن رشيق: ١/ ١٧٧، فقد قال: "إِذا لَمْ يُصَرِّعِ الشّاعِرُ قَصيدَتَه كانَ كَالْمُتَسَوِّرِ الدّاخِلِ مِنْ غَيْرِ بابٍ"! والتقفية من بابة التصريع، وفرق ما بينهما أن وزن تفعيلة عروض المطلع المشبهة بتفعيلة ضربه، ينقص في التصريع وحده عما سيجري عليه فيما سوى المطلع، أو يزيد.

٤ آخر فصول الأولى في تَأْبينِ هَرِمٍ بتَنْزيهه عن قبيح ما لدى غيره من خصالٍ ذَميمَة، وأول فصول الآخرة في استهجان ما اجترأ عليه أَبو الْحُوَيْرِثِ من قَبيحِ الْفِعال.

٥ كلمتا "الحِلْم، الحَزْم"، في كلمات قوافي الآخرة، مِنْ نَعْيِ زُهَيْرٍ على أَبي الْحُوَيْرِث تَضْييعه الْحِلْمَ، ونَخْره هو بانتمائه إلى أَهْلِ الْحَزْمِ، وهو قد أَبَّنَ هَرِمًا في الأولى بانتمائه إلى الْحَزْمِ، وثَباته على الْحِلْمِ.

فمن ثم أرى أن نشأة القصيدتين نشأة قصيدة واحدة، إجراء لمنهج زهير في عدم تعديد قصائد الأنماط، ثم جعلها هو نفسه أو رواته قصيدتين؛ فلقد كان من عمل عبيد الشعر وهو من رؤوسهم، أن يقيموا على القصيدة زمانا طويلا؛ فربما اختلفت جهات كلامهم في القصيدة الواحدة باختلاف خواطرهم في جلساتهم المتوالية إليها، عن همومهم الحازبة، ومشاعرهم الطارئة!

ثم هذان مَطْلَعا قَصيدَتَي الفرزدق ٥٠٥ و٥٠٦، أولَيَيْ مُتَوالياتِ نَمَطِه الْأَكْبَرِ نَصيبًا من قصائده:

"سَتَبْلُغُ عَنّي غُدْوَةَ الرّيحِ أَنَّها مَسيرَةُ شَهْرٍ لِلرِّياحِ الْهَواجِمِ"[1]

"أَباهِلَ هَلْ أَنْتُمْ مُغَيِّرُ لَوْنِكُمْ وَمانِعُكُمْ أَنْ تُجْعَلوا في الْمَقاسِمِ"[2]

ولا بُدَّ أَنْ يَبْدُوَ قَريبًا عَمَلُ الفرزدق؛ فقد كان من الطويل أغلبُ قصائده، وكان منه النمطُ الذي عاد إليه كثيرا جدا! فماذا بالقصيدتين؟

١ الأولى ستة وعشرون بيتا والآخرة تسعة وعشرون.

---

[1] الفرزدق: ٢/ ٣٨٣.

[2] السابق: ٢/ ٣٨٦.

٢ قصائد هذا النمط الثماني والعشرون، كلها مُصْمَتَةَ المطالع (غير مُقَفَّاتِها ولا مُصَرَّعَتِها).

٣ مطلع الأولى مكرر في مطلع القصيدة ٥٢١[1]، من النمط نفسه، وإن تحول الفعل "سَتَبْلُغُ"، إلى "سَيَبْلُغُ"، والاسم "غُدْوَة"، إلى "غَدْوة "؛ فتحول تقدير المصدر المؤول من مذكر إلى مؤنث، وتحولت صيغة الاسم من اسم مصدر إلى اسم مرة، ولا يخلو ذلك كله من معنى التكرار.

٤ الأولى في هجاء باهِلَةَ وبَني عامِرِ بْنِ صَعْصَعَةَ وجَرير، والآخرة في هجاء باهِلَةَ وشاعِرِها الأَصَمّ.

٥ في خصائص القصيدتين القافوية، ما يلائم مُنْتَسَبَ الفرزدق إلى دارِمٍ صَرْفًا وَنَحْوًا، فتأسيس القافية (إيجاد ألفٍ بينَها وبينَ الرويّ مُتَحَرِّكُ)، يمهد لألف اسم الفاعل " دارم"، وكسرها (تَحْريك رويِّها بالْكَسْرة)، يمهد لجر المضاف إليه، والإضافة نِسْبَة. وقد وقعت كلمة "دارم"، قافية البيت الخامس من الأولى، وقافية البيت الحادي عشر من الآخرة.

فمن ثم أرى في حرص الفرزدق على هذا النمط، تمسكًا بما شاع في الناس من شعره، واعتمادًا عليه، وترسيخًا لنغمة اسم قبيلته؛ فقد ذكر اسم

[1] السابق: ٢/ ٤١٤.

دارم في قوافي إحدى عشرة قصيدة من هذا النمط الغالب[1]، بل ذكره أكثر من مرة في قصيدتين منها[2]!

أَطْوالُ قَصائِدِ كُلٍّ مِنْهُما في أَطْوالِ قَصائِدِ الْآخَرِ

[٧] يستغني محققو دواوين الشعراء بتلك الأنماط العروضية إذن، في فَهْرَسَة قصائدها، فأما طلاب علم الشعر من حملة نظرية النصية العروضية، فلا يستغنون، ولا يرتاحون؛ حتى إذا ما قال الفارابي: "التَّكْثيرُ مِنَ الْأَبْياتِ لَيْسَ لَه غَناءٌ في وُجودِ الْوَزْنِ وَتَكْميلِه، لكِنْ هُوَ تابِعٌ لِلْأَمْرِ الَّذي فيه الْقَوْلُ؛ فَإِنْ كانَ قَليلًا كانَت الْأَبْياتُ قَليلَةً، وَإِنْ كانَ كَثيرًا كانَتِ الْأَبْياتُ كَثيرَةً"[3]- ارتاحوا إلى أن يكون طول القصيدة (تقليل أبياتها وتكثيرها)، كنمطها العروضي (إيجاد وزنها وتكميله)، فكرةً بنائيةً معتبرةً في بيان أداء رسائل النصوص وبيان تلقيها (الأمر الذي فيه القول)، كما يبدو في المبحثين الآتيين .

---

[1] هي هذه: ٤٩٧، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥١٧، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٣٩، ٥٤٨، ٥٥٧، ٥٦٤، ٥٦٦.

[2] هما هاتان: ٥٦٤، ٥٦٦.

[3] الفارابي: ١٠٨٨ .

قِصارُ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ

مِعْيارُ الطّولِ وَالْقِصَرِ

[٨] لزهير في ٥٣ قَصيدَةً، ٨٦٥ بيت، وللفرزدق في ٦٠٠ قَصيدَةٍ، ٧١٦٠ بيت[١]، فمتوسط طول قصيدة زهير ١٦ بيتا، ومتوسط طول قصيدة الفرزدق ١٢ بيتا- بما كان زهير أكثر تَنْقيحًا في مقامات الإعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح، التي اقتضته من تطويل التفكير وتشقيق التعبير، ما قُدِّمَ به على غيره[٢]، وبما كان الفرزدق أكثر اكْتفاءً في مقامَي المُناجَزة والمُفاخَرة، اللَّذَيْنِ اقتضياه من اختطاف الأفكار واقتضاب العبارات، ما قُدِّمَ به على جرير[٣].

وباسم القَصيدة وصفَة القِصَر أو صِفَة الطّول، تحرك قَصائدُ الأبيات الكَثيرَة، وقِطَعُ الأبيات القَليلَة، ونُتَفُ الأبيات الْأَقَلّ، ويَتامى الأبيات المُنْفَرِدَة - تَمَسُّكًا بعموم معنى القَصْد الذي في كلمة قصيدة، بحيث **يُصَنَّفُ في قِصارِ قَصائِدِ كُلٍّ مِنْهُما، ما أَبْياتُه دونَ الْمُتَوَسِّطِ، وَفي طِوالِها ما أَبْياتُه فَوْقَ الْمُتَوَسِّطِ**[٤]!

---

[١] أبيات قصائد زهير في الموسوعة الشعرية (٨٩٤) بزيادة ثلاثين بيتا تقريبا على ما في الديوان. وأبيات قصائد الفرزدق (٧٢٣٥) بزيادة سبعين بيتا تقريبا على ما في الديوان!

[٢] ابن رشيق: ١/ ١٨٦.

[٣] السابق نفسه.

[٤] ملاحق الكتاب: (م١٠).

لقد تناقصت أعداد قصائد شاعرينا، بتزايد أطوالها، من غير أن ينكسر تَدَرُّجُها! وهو جامع منطقي مهم بين زهير والفرزدق، ربما دل على غلبة طبائع الأشباح الكثيرة الاتفاق، على طبائع الأرواح الكثيرة الاختلاف؛ فمهما اختلفت معاملات الشعراء لشعرهم، يخضعون في أثنائها لطبيعة العمل التي تزيد فيها أعداد الأعمال الصغيرة على أعداد الأعمال الكبيرة[1].

غَلَبَةُ الْقِصارِ

[٩] تستولي القصار على قصائد كلا شاعرينا، بِنِسْبَتَيْنِ متقاربتين جدا، أما الفرزدق المشهور بقذائفه من القصار، المقدم بتجويده لها على جرير[2]، فقد وُفِّقَ إلى ما يكفل له حفظ المتلقين وترديدهم، وأما زهير المشهور بذخائره من الطوال[3]، فقد أرابني من شأن حَوْلِيّات عبيد الشعر،

[1] حقي: ٣٩؛ فهو أول من نبهني صغيرا، على واحدة الفرزدق (ملحمته الفائية الطويلة)، وهي التي ناصى بها واحدة زهير (معلقته الميمية الطويلة)!

[2] ابن رشيق: ١/ ١٨٦. وقد روى الأصفهاني -٢٥/ ٨٦٣٠- أنه: "قيلَ لِلفَرَزْدَق: ما اخْتيارُكَ في شِعْرِكَ لِلقِصارِ؟ قالَ: لِأَنّي رَأَيْتُها في الصُّدورِ أَثْبَتَ، وَفي الْمَحافِلِ أَجْوَلَ (...) وَقيلَ لِلْحُطَيْئَةِ: ما بالُ قِصارِكَ أَكْثَرَ مِنْ طِوالِكَ؟ قالَ: لِأَنَّها في الْآذانِ أَوْلَجُ، وَفي أَفْواهِ الرُّواةِ أَعْلَقُ (...) قيلَ لِعَقيلِ بْنِ عُلَّفَةَ: ما لَكَ تُقَصِّرُ في هِجائِكَ؟ قالَ: حَسْبُكَ مِنَ الْقِلادَةِ ما أَحاطَ بِالرَّقَبَةِ"، والقلادة كما ذكر ابن منظور -قلد- "ما جُعِلَ في الْعُنُقِ، يَكونُ لِلْإِنْسانِ وَالْفَرَسِ وَالْكَلْبِ وَالْبَدَنَةِ الَّتي تُهْدى وَنَحْوِها!"

[3] ابن رشيق: ١/ ١٨٦.

في كُمونِ التَّحْبير والتَّنْقيح والتَّهْذيب، في الطوال، وأطلعني على أن التَّحْبير والتَّنْقيح والتَّهْذيب، كل أولئك تكون في القصار كما تكون في الطوال.

ولقد وقعت دون العشرة أكثر قصار زهير وأغلب قصار الفرزدق، وغلبت عليها النُّتْفَةُ ذاتُ الثَّلاثَةِ الْأَبْياتِ[1]، فتجلى طرف من استحسان الشعراء والعلماء جميعا، أن تكون القصيدة وترا[2]!

وِتْرِيَّةُ الْقِصارِ وَالطِّوالِ

[١٠] ولكن ينبغي الانتباه من تلك الوترية إلى نوعين بَدِيهِيَّيْن:

١ وِتْرِيَّة القصار، وهي صَريحة في الأبيات، يُغْلِق فيها الشاعر بالبيت الثالث مثلا، الدائرةَ المفتوحة بالبيتين قبله، ويُحْكِم أَمْرَه.

٢ وِتْرِيَّة الطِّوال، وهي صريحة في الفصول (مجاميعِ الأبيات المتآزرة في أثناء القصيدة على غرض واحد)، يُغْلِقُ فيها الشاعر بالفصلِ الثالثِ مثلا (المجموعةِ الثالثة)، الدائرةَ المفتوحة بالفصلين قبله، ويُحْكِمُ أَمْرَه.

إن ذاك البيت من القصيرة، بمثابة هذا الفصل من الطويلة؛ فلن ينتبه الشاعر المُغْلِقُ من عشرات الأبيات أو مئاتها، إلى زَوْجِيَّتِها لِيُضيف الوِتْر، بل لا انتفاع له بمثل هذا الانتباه، إلا أن يكون نَظّامًا مَوْتورًا؛ ومن ثم

---

[1] ملاحق الكتاب: (م١١).

[2] ابن رشيق: ١/ ١٦٤.

جعلت النظر في طوال شـ ـاعرينا، بعد النظر في قصـ ـار زهير المُثَلَّثة كُلِّها، وفي مثلها من أول ما يعرض لي بديوان الفرزدق.

مُثَلَّثاتُ زُهَيْرٍ

[١١] هي هذه الخمس الآتيات على ترتيبهن في ديوانه :

١ "إِنَّ الرَّزِيَّةَ لا رَزِيَّةَ مِثْلُها ما تَبْتَغِي غَطَفانُ يَوْمَ أَضَلَّتِ
إِنَّ الرِّكابَ لَتَبْتَغِي ذا مِرَّةٍ بِجُنوبِ نَخْلَ إِذا الشُّهورُ أُحِلَّتِ
وَلَنِعْمَ حَشْوُ الدِّرْعِ أَنْتَ لَنا إِذا نَهِلَتْ مِنَ الْعَلَقِ الرِّماحُ وَعَلَّتِ"[١]،

٢ "وَلا تُكْثِرْ عَلى ذي الضِّغْنِ عَتْبًا وَلا ذِكْرَ التَّجَرُّمِ لِلذُّنوبِ
وَلا تَسْأَلْهُ عَمّا سَوْفَ يُبْدي وَلا عَنْ عَيْبِهِ لَكَ بِالْمَغيبِ
مَتى تَكُ في صَديقٍ أَوْ عَدُوٍّ تُخَبِّرْكَ الْوُجوهُ عَنِ الْقُلوبِ"[٢]،

٣ "مَرِجَ الدِّينُ فَأَعْدَدْتُ لَهُ مُشْرِفَ الْحارِكِ مَحْبوكَ الثَّبَجْ
يَرْهَبُ السَّوْطَ سَريعًا فَإِذا وَنَتِ الْخَيْلُ مِنَ الشَّدِّ مَعَجْ
سَلِسَ الْمَرْسِنِ مَحْصوصَ الشَّوى شَنِجَ الْأَنْساءِ مِنْ غَيْرِ فَجَجْ"[٣]،

٤ "مَنْ يَتَجَرَّمْ لِيَ الْمَناطِقَ ظالِمًا فَيَجْرِ إِلى شَأْوٍ بَعيدٍ وَيَسْبَحِ
يَكُنْ كَالْحُبارى إِنْ أُصيبَتْ فَمِثْلُها أُصيبَ وَإِنْ تُفْلِتْ مِنَ الصَّقْرِ تَسْلَحِ

---

[١] زهير: ١٦٣-١٦٤. وهي فيه برقم ١٥. نخل موضع معين، وجُنوبُه نواحيه.

[٢] السابق ٢١٥، وهي فيه برقم ٢٦.

[٣] السابق: ٢١٦، وهي فيه برقم ٢٧. والدين الطاعة والعادة

كَعَوْف بْنِ شَمّاسٍ يُرَشِّحُ شِعْرَه إِلَيَّ أَسدّي يا مَنِيَّ وَأَسْجِحي"[1]،

٥ "وَلَوْلا أَنْ يَنالَ أَبا طَريف عَذابٌ مِنْ مَليك أَوْ نَكالُ

لَما أَسْمَعْتُكُمْ قَذَعًا وَلكِنْ لِكُلِّ مَقامِ ذي عانٍ مَقالُ

عَلى ما تَحْبِسونَ أَبا طَريفٍ أَلا في كُلِّ ما شَيْءٍ طَوالُ"[2].

---

[1] السابق: ٢٢١-٢٢٢، وهي فيه برقم ٢٩. قال المحقق العلامة في شرح كلمات هذا البيت الثالث:"أسدي: اطلبي السداد. ويا مني: يا منية. وأسجحي: ارفقي وأحسني الأخذ. يريد: اقصدي له يا منية وترفقي به فهو يهدده بالموت ويهزأ به". ولا طائل وراء هذا، فلقد قدم زهير أن المجترئ عليه هالك أو كهالك، فأما هنا فيضيف إلى ذلك هُزْءًا به، أن يرجو الموتَ إذا ما اجترأ عليه عوفُ بن شماس، أن يُحْسِنَ الموتُ من أجله القصدَ إليه هو نفسه لا إلى عوف، وأن يرفق به هو نفسه لا بعوف؛ فهو كريم لا يجوز من الموت إلا أن يكرمه إذا طاوع عوفا وقصد إليه، ولكن هذا لا يكون إلى من باب السخرية من عوف، ولا ينفتح للسخرية بابها إلا بهذا المفتاح!

[2] السابق: ٢٦٨-٢٦٩، وهي فيه برقم ٤٥. وهكذا رسم الأبياتَ المحققُ العلامة:

ولولا أَنْ يَنالَ أَبا طَريف

عَذابٌ، مِن مَليكٍ، أو نَكالُ

لَما أَسْمَعْتُكُمْ قَذَعًا، ولكِنْ

لِكُلِّ مَقامِ ذِي عانٍ مَقالُ

عَلى ما تَحبِسُونَ أَبا طَريفٍ؟

ألا، فِي كلِّ ما شَيءٍ طَوالُ

ثم قال في حاشيته على الثالث: "قوله {على ما} يريد: علام. وأثبت الألف على لغة بعض العرب. ويروى: {علام تُحبِّسون}. و{ما} بعد {كل} زائدة. والطوال: الإنعام". ولكن المعنى "لَوْلا خَشْيَتي أَنْ يَنالَ أَبا طَريفٍ عَذابُ آسرِه أَوْ نَكالُه، لَما هَجَوْتُكُمْ عَلى

مِنْ مُثَلَّثاتِ الْفَرَزْدَقِ

[١٢] هذه الخمس الآتيات على ترتيبهن في أوائل ديوانه :

١ "وَإجّانَةٍ رَيّا الشُّروبِ كَأَنّها إِذا اغْتُمِسَتْ فيها الزُّجاجَةُ كَوْكَبُ
مُخَتَّمَةٍ مِنْ عَهْدِ كِسْرى بْنِ هُرْمُزٍ بَكَرْنا عَلَيْها وَالْفَراريجُ تَنْعَبُ
سَبَقْتُ بِها يَوْمَ الْقِيامَةِ إِذْ دَنا وَما لِلصِّبا بَعْدَ الْقِيامَةِ مَطْلَبُ"[١]،

٢ "أَلا أَيُّها السُّؤّالُ عَنْ جِلَّةِ الْقِرى وَعَنْ غالِبٍ وَالْقَبْرُ مِنْ دونِ غالِبِ

حَبْسِكُمْ إِيّاه، فَرُبَّما كانَ نِعْمَةً". لقد جاور أبو طريف أولئك المخاطبين، فأساء إليهم، ثم أساء إليهم، وصبروا عليه، ثمت أساء إليهم، فلم يصبروا عليه، فذهب عنهم إلى زهير، وكذب عليهم عنده، حتى هجاهم بقصيدته الهمزية (١١)، وفضحهم جهلا، فعادوا على أبي طريف بما لا يستحق من الإحسان كرامة لزهير وخوفا من لسانه وأطلعوه طِلْعَ الحقيقة، وكان زهير متعففا ورعا، فكأنما أراد بثلاثة الأبيات الاعتذار من هجائهم من دون تكذيب أبي طريف لكيلا يغضب قومه أهل نعمته! قد أوجزت ما فهمته بفضل تأمل. وإيجاز معنى الشعر أحب إلي، فربما ضره الإطناب! ولا أدري كيف رضي المحقق ما ذكر، ولا كيف سكت على ما نقل، فلا طائل وراء أي منهما، ولاسيما أن قد رُوِيَ عن زهير قوله: "ما خَرَجْتُ في لَيْلَةٍ ظَلْماءَ إِلّا خِفْتُ أَنْ يُصيبَني اللّهُ بِعُقوبَةٍ لِهِجائي قَوْمًا ظَلَمْتُهُمْ" -الأصفهاني: ١٠/ ٣٧٧٤- أراد أولئك مجاوري أبي طريف. ولو كنت مُرَقِّمًا -ولا أشكل كما يشكل المحقق العلامة، إذ لا يصلح مثلا شكلُ ما بعده مدة من الحروف، فالمدة هي شكلته، حتى حرف الروي نفسه، ولا أفصل بين شطري البيت فهو نفس واحد- لَرَسَمْتُه كما يأتي:

وَلَوْلا أَنْ يَنالَ أَبا طَريفٍ عَذابٌ مِنْ مَليكٍ أَوْ نَكالُ،
لَما أَسْمَعْتُكُمْ قَذَعًا -وَلكِنْ لِكُلِّ مَقامِ ذي عانٍ مَقالُ-
عَلى ما تَحْبِسونَ أَبا طَريفٍ؛ أَلا في كُلِّ ما شَيْءٍ طَوالُ!

[١] الفرزدق: ١/ ٤٦، وهي فيه برقم ٠٦. والقيامة أولا الموت، وآخرا الشيب.

لَقَدْ ضَمَّتِ الْأَكْفانُ مِنْ آلِ دارِمٍ فَتًى فايِضَ الْكَفَّيْنِ مَحْضَ الضَّرايِبِ
فَمَنْ لِقِرى الْمَقْرورِ فِي لَيْلَةِ الصَّبا وَساعٍ عَلى آثارِ تِلْكَ النَّوايِبِ"[1]،

٣ "رَأَيْتُ الْعَذارى قَدْ تَكَرَّهْنَ مَجْلِسي وَقُلْنَ تَوَلّى عَنْكَ كُلُّ شَبابِ
يَنُرْنَ إِذا هازَلْتُهُنَّ وَرُبَّما أَراهُنَّ فِي الْإِثْآرِ غَيْرَ نَوابِي
عَتَبْنَ عَلى فَقْدِ الشَّبابِ الَّذي مَضى فَقُلْتُ لَهُنَّ لاتَ حينَ عِتابِ"[2]،

٤ "رُوَيْدَ عَنِ الْأَمْرِ الَّذي كُنْتَ جاهِلًا بِأَسْبابِهِ حَتّى تَغِبَّ عَواقِبُهْ
لَعَلَّ حِمَى الدَّهْنا يَضيقُ بِراكِبٍ إِذا ما غَدا أَوْ راحَ تَسْري رَكايِبُهْ
أَرى زَهْدَمًا لا يَسْتَطيعُ فَعالَهُ لَئِيمٌ وَلا الْكَسْبَ الَّذي هُوَ كاسِبُهْ"[3]،

٥ "نَكْفي الْأَعِنَّةَ يَوْمَ الْحَرْبِ مُشْعَلَةً وَابْنُ الْمَراغَةِ خَلْفَ الْعَيْرِ مَضْروبُ
مِنّا الْفُروعُ اللَّواتي لا يُوازِنُها فَخْرٌ وَحَظُّكَ فِي تِلْكَ الْعَراقيبُ
يا ابْنَ الْمَراغَةِ إِنَّ اللّهَ أَنْزَلَني حَيْثُ الْتَقَتْ فِي الذُّرى الْبيضُ الْمَناجيبُ"[4].

---

[1] السابق: ١/ ٧١، وهي فيه برقم ٢٤.

[2] السابق: ١/ ٧٥-٧٦، وهي فيه برقم ٢٨. وهكذا كتب كلمة " نوابي " بالياء، وأنا أحذفها لأنني لا أثبت أمثالها مما تستولده القافية، ولكنني سألت فيها أستاذي محمود محمد شاكر - رحمه الله!- فقال: يثبتها علماء العرب حينا ويحذفونها حينا.

[3] السابق: ١/ ٩٧، وهي فيه برقم ٤٤.

[4] السابق: ١/ ١١١-١١٢، وهي فيه برقم ٥١. و"العراقيب" خبر لا بدل.

بَيْنَ الْأَنْماطِ وَالْحَرَكَاتِ

[١٣] لقد كان لكل مثلثة من مثلثات شاعرينا، نمطها العروضي المتحدد كما سبق، بهاتَيْنِ الطّائِفَتَيْنِ مِنْ خَصائِصِها العَروضيَّة: [و (خصائصها الوزنية)= البحر، وطول البيت، وصورة عروض البيت، وصورة ضربه، ق (خصائصها القافوية)= الروي، وحركته أو سكونه، والتجريد أو الإرداف أو التأسيس، والوصل، وحركة الوصل إذا لم يكن ساكنا].

ثم كانت لكل مثلثة منها، حركتها العروضية الصوتية الناشئة من علاقة مقاطعها القصيرة فيها بغيرها من مقاطعها الطويلة أو الزائدة الطول، وسرعتها الموكولة إلى مقاطعها القصيرة، وبطؤها الموكول إلى مقاطعها غير القصيرة، ومقداراهما المقيسان بقسمة القصيرة في أي منها على غيرها؛ حتى لَيكونُ بعض الأنماط العروضية، أسرع من بعض سرعة واضحة، وبعضها أبطأ من بعض بطئا واضحا، وبعضها مثل بعض تماما؛ فلا يغفل عن هذين الاستواء والبطء ولا عن تلك السرعة، شاعرٌ ولا عَروضيٌّ ولا موسيقيٌّ[1].

عَناصِرُ مُرَكَّبِ الرِّسالَةِ

[١٤] ثم كانت لكل مثلثة منها، رسالة إلى المتلقي كرسالة أية طويلة، لو لم تكتمل فيها لانفردت بالشعر القصائد الطوال- هي الغَرَض الذي أرادا نَفْثَه في روع المتلقي.

---

[1] ملاحق الكتاب: (م١٢).

وكلُّ رسالة مُرَكَّبُ من أفكار مُتآزرة في سبيل أدائها، وكلُّ فِكْرَةٍ مِنْ هذه الأفكار على حَسَبِ مَوْضِعِها من مُرَكَّبِها، نَوْعٌ من ثلاثة :

١ مُشْكِلَة؛ فإنني لمّا وجدت لُبَّ المُرَكَّب هو ما أَلَمَّ بالشاعر فنَشِط، واحْتَفَزَ إلى الشعر، جَعَلْتُه هو المُشْكِلَة المُخْتَلَف فيها كثيرًا (المُعْضِلَة، أو المُصيبة).

٢ دَعْوى؛ فإنني لمّا وجدت شِعارَ لُبِّ المُرَكَّب (الشّعار ما وَلِيَ الجِسْمَ من الملابس)، هو ما أَفْلَتَ به الشاعر من ضيق الأَزْمَة إلى سعة الفَرَج، جعلته هو الدَّعْوى المُتَفَتِّقَة عن حيلة الشاعر (الرأي، أو الفَيْصل).

٣ دَليل؛ فإنني لمّا وجدت دِثارَ لُبِّ المُرَكَّب (الدّثار ما وَلِيَ الشّعارَ من الملابس)، هو ما رأى فيه الشاعر مِثالًا جَديرًا بالتَّمَثُّل والامْتِثال، جعلته هو الدليل المُتَفَتِّق عن نظام حياة الشاعر (الحجة، أو البرهان).

وقد تتعدد في أية مثلثة منها كما تتعدد في أية قصيدة غيرها من القصار ومن الطوال جميعا، أفكار أحد تلك الأنواع (المشكلة أو الدعوى أو الدليل) -وإن جار المُتَعَدِّد فيها على المُنْفَرِد؛ فأخذ موضعه، وأخرجه من عناصر المُرَكَّب- فما هي إلا وفود الخِبرة كلما تَعَدَّدَتْ أَنْجَدَتْ وَنَفَعَتْ وأَقْنَعَتِ المتلقي برسالة المُرْسِل[1].

[1] ملاحق الكتاب: (م١٣).

www.mogasaqr.com

جَوامِعُ وَفَوارِقُ

[١٥] ولقد كانت بين تلك المثلثات التي هي كل ما لزهير وأول ما عرض لي بديوان الفرزدق، وجوه اجتماع تجلو طرفا مما في طوايا مقالة أبي عمرو من خبايا حكمته، ووجوه افتراق تجلو طرفا آخر من أسرار بقائهما في العربية شاعرين كبيرين، على النحو الآتي:

١ الأنماط العروضية (و، ق)؛ فعلى حين اجتمعا على تمييز كل مثلثة من مثلثاتهما، بنمط خاص- افترقا في مَجْموعَيْ أنماط مثلثاتهما[١].

٢ أنصبة الأنماط العروضية (و، ق)؛ فعلى حين اجتمعا على أنْ لم تكن للفرزدق من نمط مثلثتيه الثالثة والخامسة، أية قصيدة أخرى، كما لم تكن لزهير أية قصيدة أخرى من أي نمط من أنماط مثلثاته- افترقا في أنْ كانت للفرزدق دون زهير من نمط مثلثته الأولى أربع قصائد أخرى غير مثلثات[٢]، ومن نمط مثلثته الثانية اثنتا عشرة فيها مثلثتان[٣]، ومن نمط مثلثته الرابعة أربع عشرة فيها مثلثة واحدة[٤].

---

[١] ثم إن للفرزدق -٢/ ٢٢٣، برقم ٤٤٣- قصيدة واحدة تساعية، من نمط مثلثة زهير الخامسة، وليست لزهير أية قصيدة من أي نمط من أنماط مثلثات الفرزدق.

[٢] هي التي في ديوانه بهذه الأرقام: ١٣، ٥٤، ٥٧، ٧٢.

[٣] هي التي في ديوانه بهذه الأرقام: ١١، ١٢، ١٤، ١٩، ٢٧، ٤٨، ٤٩، ٥٥، ٦١، ٦٦، ٧٥، ٧٦.

[٤] هي التي في ديوانه بهذه الأرقام: ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٧، ٣٩، ٤٦، ٥٢، ٥٣، ٥٩، ٦٢، ٦٤، ٧٠، ٧٩.

٣ الخصائص الوزنية (و)؛ فعلى حين اجتمعا على أن خرجت خصائص مثلثة زهير الخامسة من مخرج خصائص ثانيته، وأن خرجت مثلثتا الفرزدق الثانية والرابعة من مخرج أولاه- افترقا في أن حرص زهير فيما سوى ذلك دون الفرزدق، على أن تنفرد كل مثلثة من مثلثاته بخصائص وزنية.

٤ الخصائص القافوية (ق)؛ فعلى حين اجتمعا على أن خرج روي مثلثة زهير الخامسة من مخرج روي أولاه، ومجرى روي رابعته ووصلها من مخرج مجرى روي ثانيته ووصلها، وأن خرجت رِواء مثلثات الفرزدق كلها وبعض مجاريها وأجزائها من مخرج واحد- افترقا في أن حرص زهير فيما سوى ذلك دون الفرزدق، على أن تنفرد كل مثلثة من مثلثاته بخصائص قافوية.

٥ الحركة العروضية؛ فعلى حين اجتمعا على توحيد جهة الحركة صعودا من أول أبيات المثلثة إلى ثانيها فثالثها، في أولى زهير وثانيته وثانية الفرزدق وثالثته، وصعودا من أولها إلى ثانيها فهبوطا إلى ثالثها، في ثالثة زهير ورابعته وخامسته وأولى الفرزدق- افترقا في إجمال حركات مثلثاتهما، حتى لم تجتمع بينهما حركتا مثلثتين، على سرعة واحدة.

٦ الرسائل؛ فعلى حين اجتمعا على رسائلهما إلى المتلقي؛ فاتحدت بين أولى زهير وثانية الفرزدق رسالة الرِّثاء، وبين ثانية زهير ورابعة الفرزدق رسالة التَّأْديب، وبين ثالثة زهير وأولى الفرزدق رسالة المَرَح، وبين رابعة زهير وخامسة الفرزدق رسالة الهِجاء، وبين

خامسة زهير وثالثة الفرزدق رسالة السِّياسَة- افترقا في مقدار مثلثات كل منهما من شعره؛ فكانت هي كل ما لزهير، وبعض ما للفرزدق!

٧ أنواع الأفكار؛ فعلى حين اجتمعا بمركبات رسائلهما، على ما استوفياه من أفكار المشكلات والدعاوى والأدلة، في مثلثات زهير الأولى والرابعة والخامسة، ومثلثات الفرزدق الثانية والثالثة والرابعة- افترقا فيما استغنى عنه زهير في مثلثته الثانية من فكرة الدليل وفي مثلثته الثالثة من فكرة الدعوى، وما استغنى عنه الفرزدق في مثلثته الأولى من فكرة الدعوى وفي مثلثته الخامسة من فكرة المشكلة.

٨ مواضع الأنواع؛ فعلى حين اجتمعا بأنواع أفكارهما، على ما رتباها به في مركبات رسائل مثلثتي زهير الأولى والرابعة، ومثلثات الفرزدق الثانية والثالثة والرابعة- افترقا فيما رتبها به زهير في مركبات رسائل مثلثاته الثانية والثالثة والخامسة، وما رتبها به الفرزدق في مركبات رسائل مثلثتيه الأولى والخامسة.

بيْنَ رِثائيَّتيْهِما

[١٦] لقد كانت مُثَلَّثَةُ الفرزدق الثانية في رثاء أبيه غالب بن صعصعة وتأبينه، كمُثَلَّثَة زهير الأولى التي جعلها في رثاء سنان بن أبي حارثة وتأبينه، ولكن الفرزدق اسْتَشْكَلَ علينا (اصطنع المشكلة) في أول أبيات مثلثته هذه بفَقْد مرثيِّه، واستدلَّ (اصطنع الدليل) في الثاني بفَضْلِ كَرَمِه، وادَّعى (اصطنع الدعوى) في الثالث بحاجة الناس إليه- على حين استشكل زهير

علينا في أول أبيات مثلثته هذه بفَقْد مَرْثيِّه، وادعى في الثاني بحاجة الناس إليه، واستدل في الثالث بفَضْلِ نَجْدَته؛ فقدم الفرزدق دليله على دعواه، على حين قدم زهير دعواه على دليله. ربما حَمَلَ الفرزدق على ذلك أن مرثيه أبوه، فعَجَّلَ ذكر فضله الذي يدعي أنه بقي فيه، وربما أخلص له تلك الرؤيةَ تصعيده حركات أبياته. ثم ربما كَمَنَ وراء صنيع زهير أن المفقود من مرثيه، إنما هو نجدته التي لا عوض عنها، وربما أخلص له تلك الرؤيةَ كذلك تصعيده حركات أبياته- على حين كان المفقود من مرثي الفرزدق هو كرمه الذي يدعي أنه بقي فيه؛ فالتبس الرثاء في قطعة الفرزدق بالفخر! ولقد دلت حركة مثلثة زهير العروضية، التي كانت قريبة من ضِعْفَيْ حركة مثلثة الفرزدق، على اختلاف أثر الحزن في كل منهما؛ فأما زهير فيَتَوَاثَبُ أَلَمًا، وأما الفرزدق فيَتَمَطّى نُدْبَةً!

بَيْنَ تَأْدِيبِيَّتَيْهِما

[١٧] ثم كانت مثلثة الفرزدق الرابعة في التأديب، كمُثَلَّثَةِ زهير الثانية، ولكن الفرزدق استشكل علينا في أول أبيات مثلثته هذه بالنهي عن تسرع الجاهلين، وادعى في الثاني بوخامة عاقبة الاغترار، واستدل في الثالث بصعوبة مسالك المقتدرين- على حين استشكل زهير علينا في أول أبيات مثلثته هذه بالنهي عن العتب على المسيئين الحاقدين، وفي الثاني بالنهي عن التنقيب عن إساءة الحاقدين، وادعى في الثالث بكفاية تَفَرُّسِ وجوه الحاقدين. ولقد اسْتَصْعَبَ الفرزدق المعاني (فَتَّشَ عن صِعابِها)، وغاصَ

إليها، على حين اسْتَنْسَهَلَهَا زهير (تناول سُهولَها)؛ فكأنما أراد زهير النصيحة؛ فتَمَسَّك بظاهرها، وأراد الفرزدق الإِدْلالَ والكَيْدَ؛ فَأَلْغَزَ، وربما أكدت ذلك حركةُ مثلثة الفرزدق، التي كانت أسرع من حركةِ مثلثة زهير، وحركةُ أبياتها التي كانت ثابتة دون حركة أبيات مثلثة زهير التي زادت فيها حركة بيت الدعوى على حركة ما قبله.

بَيْنَ مَرَحيتَّيْهما

[١٨] ثُمَّتَ كانت مُثَلَّثَةُ الفرزدق الأولى في المَرَح، كمثلثة زهير الثالثة، ولكن الفرزدق استدل في أول أبيات مثلثته هذه بتخير ألطف أوعية الخمر، وفي الثاني بالعجلة إلى أكرم الخمر، واستشكل علينا في الثالث بوشك الموت أو الشيب- على حين استشكل علينا زهير في أول مثلثته هذه بضَيْعَة السُّلْطان أو العرف، واستدل في الثاني بتخير أسرع الجياد وأجلدها، وفي الثالث بتخير أطيع الجياد وأنشطها؛ فاتخذ الفرزدق وَشْك الموت أو الشيب، ذريعة إلى التداوي بالقصف، على حين اتخذ زهير ضيعة السلطان أو العرف، ذريعة إلى التداوي بالفروسية. ولقد كان في فَرْقِ ما بين عُلوِّ هِمَّةِ زهير وضَعَةِ هِمَّةِ الفرزدق، ما يضطر الفرزدق إلى تأخير ذريعته (مشكلته)، على حين قدم زهير ذريعته (مشكلته)! وربما دلت زيادة حركة مثلثة زهير على صاحبتها، على استخفاء الفرزدق بأدلته واستعلان زهير، ولاسيما أن جِهَتَيْ حَرَكَتَيْ أبياتهما متضادتان تماما، بين هبوط فصعود فهبوط في مثلثة زهير، وصعود فهبوط فصعود في مثلثة الفرزدق!

بَيْنَ هِجائِيَّتَيْهِما

[١٩] ثُمَّتَ كانت مُثَلَّثَةُ الفرزدق الخامسة في هجاء جرير بن عطية بن حذيفة الخَطَفَى خصيمه الشاعر المشهور، كمثلثة زهير الرابعة التي كانت في هجاء عوف ابن شماس أحد بني عبد الله بن غطفان، ولكن الفرزدق ادعى في أول أبيات مثلثته بشجاعة أهله وجبن أهل جرير، واستدل في الثاني برفعة أهله وضعة أهل جرير، وادعى في الثالث بربّانيّة رفعته ولا ذكر معها لرفعة أخرى بَلْهَ ضعة جرير- على حين استشكل زهير علينا في أول أبيات مثلثته باستنكار أن يجترئ عليه أحد، واستدل في الثاني بأن أي مجترئ هالك أو مفتضح، وادعى في الثالث بأن مَهْجُوَّه هالك أو مفتضح. لقد استسهل الفرزدق المعاني، وأَعْرَضَ الدعوى، على حين استصعب زهير المعاني، وتَعَمَّقَ إليها، وتَحَرّى العدل؛ فثم فرق بين إثبات زهير اسم خصيمه مشفوعا باسم أبيه، وبين نَفْيِ الفرزدق له بكنيته التي استحدثها له، المنسوب فيها إلى أمه؛ فكأنما أراد الفرزدق التَّسْميع؛ فتمسك بظاهر المعاني، وأراد زهير التَّهديد؛ فَأَلْغَزَ إليها؛ فانعكس في الهجاء الذي لهج به الفرزدق، ما كان في التأديب الذي لهج به زهير، ولا سيما أن طبيعة تفاوت حركتي مثلثتيهما العروضيتين هنا، عكسها هناك!

بَيْنَ سِياسِيَّتَيْهِما

[٢٠] ثُمَّتَ كانت مُثَلَّثَةُ الفرزدق الثالثة في السياسة كما كانت مثلثة زهير الخامسة، ولكن الفرزدق استشكل علينا في أول أبيات مثلثته بإعراض

العذارى، وادعى في الثاني بتخابثهن، واستدل في الثالث بإباء الحسرة- على حين ادعى زهير في أول أبيات مثلثته بخشية أن ينال صاحبه سوء، واستشكل علينا في الثاني بالاضطرار إلى إساءة الظن، واستدل في الثالث بكمون النعمة في طوايا النقمة. لقد آثر الفرزدق مجاورة الأفكار بترتيبها ترتيبا منطقيا، دون زهير الذي آثر مداخلتها -ربما أكدت ذلك جهة حركتي أبياتهما، التي تصاعدت عند الفرزدق دون زهير- على رَغْمِ أَنَّ مُغازَلَةَ النِّساءِ أَخْبَثُ في السِّياسَةِ مِنْ مُجامَلَةِ الرِّجالِ، وَأَحْوَجُ إِلى مُصانَعَةِ الْمُداخَلَةِ، مِنْ زِيادَةِ سُرْعَةِ الْحَرَكَةِ الْعَروضيَّةِ!

الْحِكْمَةُ بَيْنَ الْفَنِّ وَالْعِلْمِ

[٢١] ولقد ينبغي أن يكون من علامات حكمة أيٍّ من شاعرينا، جَمْعُه أنواع الأفكار الثلاثة في رسالة مثلثته، إذ يحمل نفسه في مَأْزِقِ الثلاثةِ الأبيات الضَّنْك، على أن يعطي كلا منها حقه، ويعرف له موضعه، وهو ما لا يَتَيَسَّر، حتى يَتَّجِهَ إليه بنصيب من عنايته التي تَسْتولي عليها طَبيعَةُ إِرْثِه وأَثَرُ دُرْبَتِه.

وكأنما انتبه إلى شيء من ذلك، زهير نفسه المعروف بالحكمة[١]، فقال:

"فَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطَعُه ثَلاثٌ يَمينٌ أَوْ نِفارٌ أَوْ جِلاء"[٢]؛

---

[١] ابن سلام: ١/ ٦٤.

[٢] زهير: ١٣٨.

إن الدعوى بمنزلة اليمين، فإن مدعيها يذكر ما يراه هو لا غيره، كما يقسم المقسم على ما يراه هو لا غيره. وإن المشكلة بمنزلة النِّفار، فهي موطن اختلاف أَيْ تَنافُرٍ يحتاج إلى أن يشهده حَكَمٌ عَدْلٌ. وإن الدليل بمنزلة الجِلاء، إذ يتخير المُسْتَدِلُّ ما يتجلى به رأيه[1].

ولقد وجدت فلاسفتنا القدماء يميزون في "أمر هذه النفس وقواها"، ثلاث القوى الآتية، بعضها من بعض[2]:

١ التي أستخلص أنها القوة المُتَفَكِّرة، وموطنها عندهم الدماغ، و"بِها يَكونُ الْفِكْرُ وَالتَّمْييزُ وَالنَّظَرُ في حَقائِقِ الْأُمورِ". ولا أرتاب في أن استشكال المشكلات على النحو السابق، هو من مظاهر التَّفَكُّر!

---

[1] السابق نفسه، فقد قال الأعلم في شرحه: "قَوْلُهُ: فَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلاثٌ، يُريدُ: ثَلاثُ خِصالٍ، يَنْفُذُ بِكُلٍّ واحِدَةٍ مِنْها: فَمِنْها نِفارٌ أَيْ تَنافُرٌ إِلى رَجُلٍ حاكِمٍ يَتَبَيَّنُ حُجَجَ الْخُصومِ وَيَحْكُمُ بَيْنَهُمْ، وَمِنْها يَمينٌ، وَمِنْها جِلاءٌ وَهُوَ أَنْ يَنْكَشِفَ الْأَمْرُ وَيَنْجَلِيَ فَيُعْلَمَ فَيُقْضى بِهِ لِصاحِبِهِ دونَ خِصامٍ وَلا يَمينٍ"! ولقد جمع علماؤنا القدماء بين بيت زهير هذا ورسالة سيدنا عمر في القضاء إلى سيدنا أَبي موسَى الْأَشْعَري -رضي الله عنهما!- ولأمر ما كانَ سيدنا عُمَرُ -رَضِيَ اللّهُ عَنْهُ!- يفضل زهيرا، وإذا أُنْشِدَ بيته هذا "تَعَجَّبَ مِنْ مَعْرِفَتِهِ بِمَقاطِعِ الْحُقوقِ" ابن قتيبة: ١/ ١٤٩، وقبلها ١/ ١٤٠. قال محقق كتاب ابن قتيبة العلامة في فتح جيم "جلاء" بعد التنبيه على كسرها في الديوان وغيره: "لكِنَّ تَفْسيرَ ابْنِ قُتَيْبَةَ بِأَنَّهُ بُرْهانٌ يَجْلو بِهِ الْحَقَّ، قَدْ يُؤَيِّدُ الْفَتْحَ!"

[2] مسكويه: ٣٧.

٢ التي أستخلص أنها القوة المُتَرَفِّعَة، وموطنها عندهم القلب، و"بِهَا يَكُونُ الْغَضَبُ وَالنَّجْدَةُ وَالْإِقْدامُ عَلَى الْأَهْوالِ وَالشَّوْقُ إِلى التَّسَلُّطِ وَالتَّرَفُّعُ وَضُروبُ الْكَرامات". ولا أرتاب في أن ادعاء الدعاوى على النحو السابق، هو من مظاهر التَّرَفُّع!

٣ التي أستخلص أنها القوة المُتَشَهِّيَة، وموطنها الكبد، و"بِها تَكونُ الشَّهْوَةُ وَطَلَبُ الْغذاءِ وَالشَّوْقُ إِلى الْمَلاذِّ الَّتي في الْمآكِلِ وَالْمَشارِبِ وَالْمَناكِحِ وَضُروبُ اللَّذّاتِ الْحِسِّيَّة". ولا أرتاب في أن الاستدلال على النحو السابق، هو من مظاهر التَّشَهِّي!

وعلى رغم ارتيابي فيما جعله علماؤنا القدماء مواطن لتلك القوى، لا ينقضي عَجَبي مِنْ سَداد تَنْويعِهم لأنواعها!

لقد تجلى في مثلثات الفرزدق الرثائية والسياسية والتأديبية، ما تجلى في مثلثات زهير الرثائية والهجائية والسياسية، من الحكمة باستيفاء أنواع الأفكار، وكان أطرف ما في هذا الاجتماع، انعكاس رسالتي الهجاء والتأديب بينهما؛ فقد كان الفرزدق أولى باستيفاء أنواع الأفكار في مُرَكَّب رسالة الهجاء، لولا تركه المشكلة، وانبعاثه عن تشهٍّ معروف فيه!- كما كان زهير أولى باستيفاء أنواع الأفكار في مُرَكَّب رسالة التأديب، لولا تركه الدليل وانبعاثه عن تفكر معروف فيه[1]، "وَهذِه الثَّلاثُ (قوى النفس، ومرادي هنا

[1] ابن سلام: ١/ ٤١، ٤٤، ٦٤؛ فقد ذكر من الشعراء "مَنْ كانَ يَنْعى عَلى نَفْسِه وَيَتَعهَّرُ... وَكانَ الْفَرَزْدَقُ أَقْوَلَ أَهْلِ الْإِسْلامِ في هذا الْفَنِّ"؛ فعلق عليه محققه العلامة -رحمه الله!- قول ابن منظور: "فُلانٌ يَنْعى عَلى نَفْسِه بِالْفَواحِشِ: إذا شَهَرَ نَفْسَه بِتَعاطي الْفَواحِشِ". ثم

أنواع الأفكار) مُتَبايِنَةٌ، وَيُعْلَمُ مِنْ ذلكَ أَنَّ بَعْضَها إِذا قَوِيَ أَضَرَّ بِالْآخَرِ، (...) تَقْوى إِحْداها وَتَضْعُفُ بِحَسَبِ الْمِزاجِ وَالْعادَةِ وَالتَّأْديبِ"[1]، ولا سيما أن قد تعلق زهير على وجه العموم دون الفرزدق، بتقديم المشكلة بين يدي غيرها من الأفكار، من غير أن يلزم فيما بعدها ترتيبًا ما، فدَلَّ على طرف من معنى حذقه بفنية مداخلتها، ومراعاته لاختلاف مقاماتها، أو كما قال هو نفسه في مثلثته الخامسة :

"لِكُلِّ مَقامٍ ذي عانٍ مَقال!"

روى ابن سلام عن أَهْلِ النَّظَرِ: "كانَ زُهَيْرٌ أَحْصَفَهُمْ شِعْرًا، وَأَبْعَدَهُمْ مِنْ سُخْفٍ"، فعلق عليه قوله: "أَحْصَفُهُمْ: أَحْكَمُهُمْ وَأَجْزَلُهُمْ. مِنَ الْحَصافَةِ: جَوْدَةَ الرَّأْيِ وَإِحْكامِهِ. وَاسْتَحْصَفَ: اسْتَحْكَمَ وَاشْتَدَّ. وَالْحَصيفُ: الْمُحْكَمُ الرَّأْيِ الْجَيِّدُ التَّدْبيرِ".

[1] مسكويه: ٣٧، ٣٨.

طِوالُ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ

الْمُنْطَلَقُ الْعَروضيُّ اللُّغَويُّ

[٢٢] لَمّا انطلقت من المبدأ السابق (يُصَنَّفُ في قِصارِ قَصائِدِ كُلٍّ مِنْهُما، ما أَبْياتُه دونَ الْمُتَوَسِّطِ، وَفي طِوالِها ما أَبْياتُه فَوْقَ الْمُتَوَسِّطِ)، فوجدت الطوال أقل قصائد شاعرينا، بِنِسْبَتَيْنِ متقاربتين جدا[1]- تَمَسَّكْتُ تَدْقيقًا، بقصر الموازنة بين طوالهما، على طَويلَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ فَقَطْ. ثم فَتَّشْتُ في طِوالِ الفرزدق الكثيرات -وإن قاربت نسبتها في شعره نسبتها في شعر زهير؛ فالنسبة غير العدد- حتى عثرت لطويلة زهير الثالثة (الطويلية الوافية المقبوضة العروض والضرب، اللامية المضمومة المؤسسة الموصولة بالهاء الساكنة)، على طويلة الفرزدق الحادية والثمانين والمئة (الطويلية الوافية المقبوضة العروض والضرب، الرائية المضمومة المؤسسة الموصولة بالهاء الساكنة)، التي صدر في خصائصها الوزنية، مثلما صدر زهير، عن تَكْرارِ ثَمانية وعشرين مقطعا معينا، في ثماني مُرَكَّباتٍ معينة، على النحو الآتي[2]:

١ فَ (س ح)، صوتان: ساكن فحركة- بمقطع قصير يجوز أن يحذف.

٢ عو (س ح ح)، ثلاثة أصوات: ساكن فحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.

---

[1] راجع ما سبق في الحاشية ٢٢.

[2] ملاحق الكتاب: (م١٤).

٣ لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك، وأن يحذف- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح، وأن يقصر.

٤ مَـ (س ح)، صوتان: ساكن فحركة- بمقطع قصير.

٥ فا (س ح ح)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.

٦ عيـ (س ح ح)، ثلاثة أصوات: ساكن فحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن، وأن تحذف- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق، وأن يقصر.

٧ لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك، وأن يحذف- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح، وأن يقصر.

٨ فَـ (س ح)، صوتان: ساكن فحركة- بمقطع قصير يجوز أن يحذف.

٩ عو (س ح ح)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.

١٠ لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك، وأن يحذف- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح، وأن يقصر.

١١ مَـ (س ح)، صوتان: ساكن فحركة- بمقطع قصير.

١٢فا (س ح ح)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فمحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.
١٣عيـ (س ح ح)، ثلاثة أصوات: ساكن فمحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن، وأن تحذف- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق، وأن يقصر.
١٤لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فمحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك، وأن يحذف- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح، وأن يقصر
١٥فَـ (س ح)، صوتان: ساكن فمحركة- بمقطع قصير يجوز أن يحذف.
١٦عو (س ح ح)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فمحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.
١٧لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فمحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك، وأن يحذف- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح، وأن يقصر.
١٨مَـ (س ح)، صوتان: ساكن فمحركة- بمقطع قصير.
١٩فا (س ح ح)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فمحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.
٢٠عيـ (س ح ح)، ثلاثة أصوات: ساكن فمحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن، وأن تحذف- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق، وأن يقصر.

٢١لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك، وأن يحذف- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح، وأن يقصر.

٢٢فَ (س ح)، صوتان: ساكن فحركة- بمقطع قصير يجوز أن يحذف.

٢٣عو (س ح ح)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.

٢٤لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك، وأن يحذف- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح، وأن يقصر.

٢٥مَـ (س ح)، صوتان: ساكن فحركة- بمقطع قصير.

٢٦فا (س ح ح)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق.

٢٧عيـ (س ح ح)، ثلاثة أصوات: ساكن فحركتان، يجوز في الحركة الثانية أن تسكن، وأن تحذف- بمقطع طويل مفتوح، يجوز أن يغلق، وأن يقصر.

٢٨لُنْ (س ح س)، ثلاثة أصـ وات: سـ اكن فحركة فسـ اكن، يجوز في الساكن الثاني أن يتحرك- بمقطع طويل مغلق، يجوز أن يفتح[١].

---

[١] ملاحق الكتاب: (م١٥).

وصـدر في خصـائصـها القافوية، مثلما صـدر زهير، عن لزوم ثمانية أصوات معينة، في ثلاثة المقاطع الآخرة السابقة، على النحو الآتي[1]:

١ ف (س)، ساكن يكون من أي سواكن العربية، من غير أن يلزم.

٢ ◌ِ◌ُ◌َ (ح)، حركة تكون من أي حركات العربية، من غير أن تلزم إلا باعتبار ما بعدها.

٣ ◌ِ◌ُ◌َ (ح)، حركة تكون مثل ما قبلها، فإذا كانتا فتحتين (ألفا)، لزمتا، ويجوز أن تسكن إلى أي سواكن العربية، من غير أن يلزم.

٤ ع (س)، ساكن يكون من أي سواكن العربية، من غير أن يلزم.

٥ ◌ِ (ح)، حركة تغلب عليها الكسرة.

٦ ل (س)، ساكن يكون من أي سواكن العربية، فإذا كان لزم.

٧ ◌ِ◌ُ◌َ (ح)، حركة تكون من أي حركات العربية، فإذا كانت لزمت.

٨ ن (س)، سـاكن يكون من سـواكن معينة ضـعيفة الإسـماع، فإذا كان لزم- يجوز أن يتحرك إلى مثل ما قبله، بحيث يمدها، فيلزمان[2].

وصدر الفرزدق في رسالتها اللغوية، مثلما صدر زهير، عن حال عامة غالبة، من المَرَحِ المُرَكَّبِ من الفَرَحِ الذي هو بَهْجَة خالصـة، والخِفَّة التي هي

---

[1] في أثناء ذلك التصور العلمي العروضي نفسه، ينبغي أن تنبني كلتا طويلتي شاعرينا، على تمييز تكرار آخر مقطعين طويلين من مقاطع (تفاعيل) تلك المجاميع (الأبيات) وما بينهما من مقاطع، التي هي هنا "فاعِلُنْ= دَنْ دَدَنْ" من "مَفاعِلُنْ= دَدَنْ دَدَنْ"، الآخرة.

[2] ملاحق الكتاب: (م١٦).

حَرَكة كامِنَة، والنَّشاط الذي هو حَرَكة ظاهرة، والسَّوْرَة التي هي حِدَّةٌ باطِشَة[1].

طَويلَةُ زُهَيْرٍ[2]

[٢٣] وقد فَصَّلتها بما استوعبتها، على النحو الآتي :

[١: فَصْلُ الْحَسْرَة]

١ "صَحا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمى وَأَقْصَرَ باطِلُهْ وَعُرِّيَ أَفْراسُ الصِّبا وَرَواحِلُهْ

٢ وَأَقْصَرْتُ عَمّا تَعْلَمينَ وَسُدِّدَتْ عَلَيَّ سوى قَصْدِ السَّبيلِ مَعادِلُهْ

٣ وَقالَ الْعَذارى إِنَّما أَنْتَ عَمُّنا وَكانَ الشَّبابُ كَالْخَليطِ نُزايِلُهْ

٤ فَأَصْبَحْتُ ما يَعْرِفْنَ إِلّا خَليقَتي وَإِلّا سَوادَ الرَّأْسِ وَالشَّيْبُ شامِلُهْ

[٢: فَصْلُ الْبَيْن]

٥ لِمَنْ طَلَلٌ كَالْوَحْيِ عافٍ مَنازِلُهْ عَفا الرَّسُّ مِنْهُ فَالرُّسَيْسُ فَعاقِلُهْ

٦ فَرَقْدٌ فَصاراتٌ فَأَكْنافُ مَنْعِجٍ فَشَرْقِيُّ سَلْمى حَوْضُهُ فَأَجاوِلُهْ

٧ فَوادي الْبَدِيِّ فَالطَّوِيُّ فَثادِقٌ فَوادي الْقَنانِ جِزْعُهُ فَأَفاكِلُهْ

[٣: فَصْلُ الطَّرَد]

٨ وَغَيْثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ حُوٍّ تِلاعُهُ أَجابَتْ رَوابِيهِ النِّجا وَهَواطِلُهْ

٩ هَبَطْتُ بِمَمْسودِ النَّواشِرِ سابِحٍ مُمَرٍّ أَسيلِ الْخَدِّ نَهْدٍ مَراكِلُهْ

١٠ تَميمٍ فَلَوْناهُ فَأُكْمِلَ صُنْعُهُ فَتَمَّ وَعَزَّتْهُ يَداهُ وَكاهِلُهْ

---

[1] ابن منظور: مرح.

[2] زهير: ٠٣١. في تفصيل النص تنبيه على أفكاره، وفصوله (فقره).

١١أمينٍ شَظاه لَمْ يُخَرَّقْ صِفاقُهُ بِمِنْقَبَةٍ وَلَمْ تُقَطَّعْ أَباجِلُهْ
١٢إذا ما غَدَوْنا نَبْتَغِي الصَّيْدَ مَرَّةً مَتى نَرَه فَإِنَّنا لا نُخاتِلُهْ
١٣فَبَيْنا نُبَغِّي الصَّيْدَ جاءَ غُلامُنا يَدِبُّ وَيُخْفِي شَخْصَه وَيُضائِلُهْ
١٤فَقالَ شِياهٌ راتِعاتٌ بِقَفْرَةٍ بِمُسْتَأْسِدِ القُرْيانِ حُوٍّ مَسائِلُهْ
١٥ثَلاثٌ كَأَقْواسِ السَّراءِ وَمِسْحَلٌ قَدِ اخْضَرَّ مِنْ لَسِّ الغَمِيرِ جَحافِلُهْ
١٦وَقَدْ خَرَّمَ الطُّرّادُ عَنْهُ جِحاشَه فَلَمْ يَبْقَ إِلّا نَفْسُه وَحَلائِلُهْ
١٧فَقالَ أَمِيري ما تَرى رَأْيَ ما نَرى أَنَخْتِلُهُ عَنْ نَفْسِه أَمْ نُصاوِلُهْ
١٨فَبِتْنا عُراةً عِنْدَ رَأْسِ جَوادِنا يُزاوِلُنا عَنْ نَفْسِه وَنُزاوِلُهْ
١٩وَنَضْرِبُه حَتّى اطْمَأَنَّ قَذالُه وَلَمْ يَطْمَئِنَّ قَلْبُه وَخَصائِلُهْ
٢٠وَمُلْجِمُنا ما إِنْ يَنالُ قَذالَه وَلا قَدَماهُ الأَرْضَ إِلّا أَنامِلُهْ
٢١فَلَأْيًا بِلَأْيٍ ما حَمَلْنا وَلِيدَنا عَلى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ظِماءٍ مَفاصِلُهْ
٢٢وَقُلْتُ لَه سَدِّدْ وَأَبْصِرْ طَرِيقَه وَما هُوَ فِيه عَنْ وَصاتِيَ شاغِلُهْ
٢٣وَقُلْتُ تَعَلَّمْ أَنَّ لِلصَّيْدِ غِرَّةً وَإِلّا تُضَيِّعْها فَإِنَّكَ قاتِلُهْ
٢٤فَتَبَّعَ آثارَ الشِّياهِ وَلِيدُنا كَشُؤْبُوبِ غَيْثٍ يَحْفِشُ الأُكْمَ وابِلُهْ
٢٥نَظَرْتُ إِلَيْه نَظْرَةً فَرَأَيْتُه عَلى كُلِّ حالٍ مَرَّةً هُوَ حامِلُهْ
٢٦يُثِرْنَ الحَصى في وَجْهِه وَهْوَ لاحِقٌ سِراعٌ تَوالِيه صِيابٌ أَوائِلُهْ
٢٧فَرَدَّ عَلَيْنا العَيْرَ مِنْ دُونِ إِلْفِه عَلى رُغْمِه يَدْمى نَساه وَفائِلُهْ
٢٨فَرُحْنا بِه يَنْضُو الجِيادَ عَشِيَّةً مُخَضَّبَةً أَرْساغُه وَعَوامِلُهْ
٢٩بِذِي مَيْعَةٍ لا مَوْضِعُ الرُّمْحِ مُسْلِمٌ لِبُطْءٍ وَلا ما خَلْفَ ذَلِكَ خاذِلُهْ

www.mogasaqr.com

[٤: فَصْلُ الْكَمَالِ]

٣٠وَأَبيَضَ فَيّاضٍ يَداه غَمامَةٌ عَلى مُعْتَفيه ما تُغِبُّ فَواضِلُهْ

٣١بَكَرْتُ عَلَيْه غُدْوَةً فَرَأَيْتُه قُعودًا لَدَيْه بِالصَّريمِ عَواذِلُهْ

٣٢يُفَدّينَه طَورًا وَطَوْرًا يَلُمْنَه وَأَعْيا فَما يَدْرينَ أَيْنَ مَخاتِلُهْ

٣٣فَأَقْصَرْنَ مِنْه عَنْ كَريمٍ مُرَزَّأٍ عَزومٍ عَلى الْأَمْرِ الَّذي هُوَ فاعِلُهْ

٣٤أَخي ثِقَةٍ لا تُتْلِفُ الْخَمْرُ مالَه وَلكِنَّه قَدْ يُهْلِكُ الْمالَ نائِلُهْ

٣٥تَراه إِذا ما جِئْتَه مُتَهَلِّلًا كَأَنَّكَ تُعْطيه الَّذي أَنْتَ سائِلُهْ

٣٦وَذي نَسَبٍ ناءٍ بَعيدٍ وَصَلْتَه بِمالٍ وَما يَدْري بِأَنَّكَ واصِلُهْ

٣٧وَذي نِعْمَةٍ تَمَّمْتَها وَشَكَرْتَها وَخَصْمٍ يَكادُ يَغْلِبُ الْحَقَّ باطِلُهْ

٣٨دَفَعْتَ بِمَعْروفٍ مِنَ الْقَوْلِ صائِبٍ إِذا ما أَضَلَّ النّاطِقينَ مَفاصِلُهْ

٣٩وَذي خَطَلٍ في الْقَوْلِ يَحْسَبُ أَنَّه مُصيبٌ فَما يُلْمِمْ بِه فَهْوَ قائِلُهْ

٤٠عَبَأْتَ لَه حِلْمًا وَأَكْرَمْتَ غَيْرَه وَأَعْرَضْتَ عَنْه وَهْوَ بادٍ مَقاتِلُهْ

٤١حُذَيْفَةُ يُنْميه وَبَدْرٌ كِلاهُما إِلى باذِخٍ يَعْلو عَلى مَنْ يُطاوِلُهْ

٤٢وَمَنْ مِثْلُ حِصْنٍ في الْحُروبِ وَمِثْلُه لِإِنْكارِ ضَيْمٍ أَوْ لِأَمْرٍ يُحاوِلُهْ

٤٣أَبَى الضَّيْمَ وَالنُّعْمانُ يَحْرِقُ نابَه عَلَيْه فَأَفْضى وَالسُّيوفُ مَعاقِلُهْ

٤٤عَزيزٌ إِذا حَلَّ الْحَليفانِ حَوْلَه بِذي لَجَبٍ لَجّاتُه وَصَواهِلُهْ

٤٥يَهُدُّ لَه ما دونَ رَمْلَةِ عالِجٍ وَمَنْ أَهْلُه بِالْغَوْرِ زالَتْ زَلازِلُهْ

[٥: فَصْلُ النَّقْصِ]

٤٦وَأَهْلِ خِباءٍ صالِحٍ ذاتُ بَيْنِهِمْ قَدِ احْتَرَبوا في عاجِلٍ أَنَا آجِلُهْ

٤٧فَأَقْبَلْتُ في السّاعينَ أَسْأَلُ عَنْهُم سُؤالَكَ بِالشَّيْءِ الَّذي أَنْتَ جاهِلُهْ."

طَويلَةُ الْفَرَزْدَقِ[1]

[٢٤] وقد فَصَّلتها كذلك بما استوعبتها، على النحو الآتي:

[١: فَصْلُ الْحَسْرَةِ الْأولى]

١ "أَلا مَنْ لِشَوْقٍ أَنْتَ بِاللَّيْلِ ذاكِرُهْ وَإِنْسانِ عَيْنٍ ما يُغَمِّضُ عائِرُهْ

٢ وَرَبْعٍ كَجُثْمانِ الْحَمامَةِ أَدْرَجَتْ عَلَيْهِ الصَّبا حَتّى تَنَكَّرَ داثِرُهْ

٣ بِهِ كُلُّ ذَيّالِ الْعَشِيِّ كَأَنَّهُ هِجانٌ دَعَتْهُ لِلْجُفورِ فَوادِرُهْ

٤ خَلا بَعْدَ حَيٍّ صالِحينَ وَحَلَّهُ نَعامُ الْحِمى بَعْدَ الْجَميعِ وَباقِرُهْ

٥ بِما قَدْ نَرى لَيْلى وَلَيْلى مُقيمَةٌ بِهِ في خَليطٍ لا تَناثى حَرائِرُهْ

٦ فَغَيَّرَ لَيْلى الْكاشِحونَ فَأَصْبَحَتْ لَها نَظَرٌ دوني مُريبٌ تَشازُرُهْ

[٢: فَصْلُ الْحَيْرَةِ]

٧ أَراني إِذا ما زُرْتُ لَيْلى وَبَعْلَها تَلَوّى مِنَ الْبَغْضاءِ دوني مَشافِرُهْ

٨ وَإِنْ زُرْتُها يَوْمًا فَلَيْسَ بِمُخْلِفي رَقيبٌ يَراني أَوْ عَدُوٌّ أُحاذِرُهْ

٩ كَأَنَّ عَلى ذي الظِّنْءِ عَيْنًا بَصيرَةً بِمَقْعَدِهِ أَوْ مَنْظَرٍ هُوَ ناظِرُهْ

١٠ يُحاذِرُ حَتّى يَحْسِبَ النّاسَ كُلَّهُمْ مِنَ الْخَوْفِ لا تَخْفى عَلَيْهِمْ سَرائِرُهْ

[٣: فَصْلُ الْبَيْنِ]

١١ غَدا الْحَيُّ مِنْ بَيْنِ الْأُعَيْلامِ بَعْدَما جَرى حَدَبُ الْبُهْمى وَهاجَتْ أَعاصِرُهْ

١٢ دَعاهُمْ لِسيفِ الْبَحْرِ أَوْ بَطْنِ حائِلٍ هَوًى مِنْ نَوى حَيٍّ أُمِرَّتْ مَرايِرُهْ

---

[1] الفرزدق: ١/ ٢٨٣.

١٣ غَدَوْنَ بِرَهْنٍ مِنْ فُؤادي وَقَدْ غَدَتْ بِهِ قَبْلَ أَتْرابِ الْجَنوبِ تُماضِرُهْ

[٤: فَصْلُ الْحَسْرَةِ الْآخِرَةِ]

١٤ تَذَكَّرْتُ أَتْرابَ الْجَنوبِ وَدونَها مَقاطِعُ أَنْهارٍ دَنَتْ وَقَناطِرُهْ

١٥ حَوارِيَّةٌ بَيْنَ الْفُراتَيْنِ دارُها لَها مَقْعَدٌ عالٍ بُرودٌ هَواجِرُهْ

١٦ تَساقَطُ نَفْسي إِثْرَهُنَّ وَقَدْ بَدا مِنَ الْوَجْدِ ما أُخْفي وَصَدْري مُخامِرُهْ

١٧ إِذا عَبْرَةٌ وَرَّعْتُها فَتَكَفْكَفَتْ قَليلًا جَرَتْ أُخْرى بِدَمْعٍ تُبادِرُهْ

١٨ فَلَوْ أَنَّ عَيْنًا مِنْ بُكاءٍ تَحَدَّرَتْ دَمًا كانَ دَمْعي إِذْ رِدائِيَ ساتِرُهْ

١٩ مَتى ما يَمُتْ عانيكِ يا لَيْلَ تَعْلَمي مُصابَةَ ما يُسْدي لِعانيكِ نائِرُهْ

٢٠ تَرَيْ خَطَأً مِمّا ائْتَمَرْتِ وَتَضْمَني جَرِيرَةَ مَوْلًى لا يُغَمَّضُ ثائِرُهْ

٢١ فَلَمْ يَبْقَ مِنْ عانيكِ إِلّا بَقِيَّةٌ شَفًا كَجَناحِ النَّسْرِ مُرِّطَ سائِرُهْ

٢٢ أَلا هَلْ لِلَيْلى فِي الْفِداءِ فَإِنَّني أَرى رَهْنَ لَيْلى لا تُبالى أَواصِرُهْ

٢٣ لَعَمْري لَئِنْ أَصْبَحْتُ فِي السَّيْرِ قاصِدًا لَقَدْ كانَ يَحْلَوْلي لِعَيْنَيَّ جائِرُهْ[١]

[٥: فَصْلُ الطَّرَدِ]

٢٤ وَجَوْنٍ عَلَيْهِ الْجِصُّ فيهِ مَريضَةٌ تَطَلَّعُ مِنْهُ النَّفْسُ وَالْمَوْتُ حاضِرُهْ

٢٥ حَليلَةُ ذي أَلْفَيْنِ شَيْخٍ يَرى لَها كَثيرَ الَّذي يُعْطي قَليلًا يُحاقِرُهْ

٢٦ نَهى أَهْلَهُ عَنْها الَّذي يَعْلَمونَهُ إِلَيْها وَزالَتْ عَنْ رَجاها ضَرائِرُهْ

---

[١] في الديوان وعند الصاوي كليهما "يَحْلو لي لِعَيْنَيَّ جائِرُهْ"، وفيه ركاكة إبدال "لِعَيْنَيَّ" من "لي"، بلا فائدة تذكر، فأما "يَحْلَوْلي" الذي أَثْبَتُّهُ، فلا ركاكة فيه، بل جَزالَةُ مُبالَغَةِ باب "افْعَوْعَلَ، يَفْعَوْعِلَ"، في باب "فَعُلَ، يَفْعُلُ"، وهُوَ الظَّنُّ بِأَبي فِراسٍ!

٢٧أتيت لها من مختلٍ كنت أدري به الوحش ما يخشى عليّ عواثره

٢٨فما زلت حتى أصعدتني حبالها إليها وليلي قد تخامص آخره

٢٩فلما اجتمعنا في العلالي بيننا ذكيٌّ أتى من أهل دارين تاجره

٣٠نقعت غليل النفس إلّا لبانةً أبت من فؤادي لم ترمها ضمائره

٣١فلم أر منزولًا به بعد هجعة ألذ قرًى لولا الذي قد نحاذره

٣٢أحاذر بوابين قد وكّلا بها وأسمر من ساج تئطُّ مسامره

٣٣فقلت لها كيف النزول فإنني أرى الليل قد ولّى وصوت طائره

٣٤فقالت أقاليد الرتاجين عنده وطهمان بالأبواب كيف تساوره

٣٥أبالسيف أم كيف التسني لموثق عليه رقيبٌ دائب الليل ساهره

٣٦فقلت ابتغي من غير ذاك محالةً وللأمر هيئاتٌ تصاب مصادره

٣٧لعل الذي أصعدتني أن يردني إلى الأرض إن لم يقدر الحين قادره

٣٨فجاءت بأسبابٍ طوالٍ وأشرفت قسيمةُ ذي زورٍ مخوفٍ تراتره

٣٩أخذت بأطراف الحبال وإنما على الله من عوص الأمور مياسره

٤٠فقلت اقعدا إن القيام مزلّةٌ وشدّا معًا بالحبل إني مخاطره

٤١إذا قلت قد نلت البلاط تذبذبت حبالي من نيقٍ مخوفٍ مخاصره

٤٢منيف ترى العقبان تقصر دونه ودون كبيدات السماء مناظره

٤٣فلما استوت رجلاي في الأرض نادتا أحيٌّ يرجّى أم قتيلٌ نحاذره

٤٤فقلت ارفعوا الأسباب لا يشعروا بنا ووليت في أعجاز ليلٍ أبادره

٤٥هما دلتاني من ثمانين قامةً كما انقض بازٌ أقتم الريش كاسره

٤٦فأصبحت في القوم الجلوس وأصبحت مغلقةً دوني عليها دساكره

٤٧ وَباتَتْ كَدَوْداةِ الْجَواري وَبَعْلُها كَثيرٌ دَواعي بَطْنِه وَقَراقِرُهْ
٤٨ وَيَحْسَبُها باتَتْ حَصانًا وَقَدْ جَرَتْ لَنا بُرتاها بِالَّذي أَنا شاكِرُهْ
٤٩ فَيا رَبِّ إِنْ تَغْفِرْ لَنا لَيْلَةَ النَّقا فَكُلُّ ذُنوبي أَنْتَ يا رَبِّ غافِرُهْ."

جَوامِعُ وَفَوارِقُ

[٢٥] لقد عَمِلَتْ عَمَلَهَا في الفصل الأول، سَوْرَةُ مَرَحِ الفرزدق؛ فاستشكل علينا بالحسرة على تبدل ما بينه وبين حبيبته، وانقلاب الوصال فراقا والوفاق شقاقا. ثم عَمِلَتْ عَمَلَهَا في الفصل الثاني، خِفَّةُ مَرَحِه، فادَّعى بالحَيْرَة في زيارة حبيبته المتزوجة؛ فإنه إذا شهده زوجها آذته عقارب بغضائه، وإذا غاب نابت عنه في ذلك الظنون. ثم عَمِلَتْ عَمَلَهَا في الفصل الثالث كذلك، خِفَّةُ مَرَحِه، فادعى بَيْنَ حبيبته المضطرة إلى صُحْبة حَيِّها الراحلين إلى ما يُحْيِيهم. ثم عَمِلَتْ عَمَلَهَا في الفصل الرابع كذلك، سَوْرَةُ مَرَحِه، فاستشكل علينا بالحسرة على انقطاع ما بينه وبين حبيبته البعيدة، واضطراره إلى الرضا بالعجز عنها. ثم عَمِلَ عَمَلَهُ في الفصل الخامس، نَشاطُ مَرَحِه، فاستدل بطَرْدِ صَيْدٍ من نساء غيره، طَرَدَه ليلا وحيدا راجلا، حتى تَمَكَّنَ منه!

ذاك على حين عَمِلَتْ عَمَلَهَا في الفصل الأول، سَوْرَةُ مَرَحِ زهير؛ فاستشكل علينا بالحسرة على ذهاب شبابه، والسَّخَر مما جلبه له شيبه من أخلاق كريمة اضطره إليها ضعفه. ثم عَمِلَتْ عَمَلَهَا في الفصل الثاني، خِفَّةُ مَرَحِه، فادعى بَيْنَ حبيبته بندب أطلال منازلها المبتلاة برحيلها عنها هي

وأهلها، منزلا منزلا. ثم عَمِلَ عَمَلَه في الفصل الثالث، نَشاطُ مَرَحِه، فاستدل بطَرَد صَيْدٍ من حُمُر الوحش، طَرده نهارًا هو وصَحْبه وخَدَمُهم على خيولهم، حتى تَمَكَّنوا منه. ثم عَمِلَ عَمَلَه في الفصل الرابع، فَرَحُ مَرَحِه، فاستدل بانتجاع أحد المتأصلين في الكرم، الذين لا يتحولون عن الأخلاق الكريمة، ولا يقبلون الأخلاق اللئيمة. ثم عَمِلَتْ عَمَلَها في الفصل الخامس كذلك، سَوْرَةُ مَرَحِه، فاستدل باتهام نفسه بالفساد والإفساد والمكر والخداع!

ولم يخلع شاعرانا في تأسيس حركتي طويلتيهما العروضيتين، ورسالتيهما اللغويتين، مما أَصّلاه في مثلثاتهما[1]، بل استمرت بين طويلتيهما كما كانت بين مثلثاتهما، وجوه الاجتماع التي تجلو طرفا مما في طوايا مقالة أبي عمرو من خبايا حكمته، ووجوه الافتراق التي تجلو طرفا آخر من أسرار بقائهما في العربية شاعرين كبيرين، ولكن على النحو الآتي:

المَقاطِعُ القَصيرَةُ

[٢٦] لقد اجتمع شاعرانا فيها على عشرة مقاطع (١، ٤، ٨، ١١، ١٣، ١٥، ١٨، ٢٢، ٢٥، ٢٧)، لم تقع في طويلتيهما كلتيهما إلا قصيرة. وافترقا في ستة مقاطع، وقعت ثلاثة منها (٣، ١٠، ٢٤)، قصيرة بزحافها (القَبْضِ) في طويلة زهير أكثر منها في طويلة الفرزدق، ووقع اثنان منها

[1] ملاحق الكتاب: (م١٧).

(٦، ٢٠)، قصـ يرين في طويلة زهير دون طويلة الفرزدق، ووقع واحد منها (١٧)، قصيرا في طويلة الفرزدق أكثر منه في طويلة زهير.

لقد زاد التقصـ ير في مقاطع طويلتيهما، على الفتح، وعلى الإغلاق، وعبرت زيادته عن سرعة الحركة الظاهرة على حال المرح العامة الغالبة، وكان أزيد في مقاطع زهير منه في مقاطع الفرزدق؛ حتى لقد تَدَسَّـ سَ من مقاطع زهير إلى مقاطع لم يُصِبْ مثلها من مقاطع الفرزدق، كما في قوله:

فَوادي الْبَدِيِّ فَالطَّوِيُّ فَثادِقٌ فَوادي الْقَنانِ جِزْعُه فَأَفاكِلُهْ

الذي قبض فيه " مفاعيلن " الثانية والسـ ادسـ ة -وهو ما لم يقع للفرزدق- مع قبضـ ه الثالثة والرابعة والسـ ابعة والثامنة؛ فأوحى فيه بسـ رعة انتقال حبيبته عن الأماكن، وكأنما كان يتتبعها!

ثم تَصـ اعَدَ ظُهورُ القِصَـ ر باضـ طراب قليل، في فصـ ول طويلة زهير؛ فلاءَمَ تَرْتيبَه المَنْطِقِيَّ لأنواع أفكاره، وتهابط باضـ طراب قليل كذلك، في فصول طويلة الفرزدق؛ فلاءم تَرْتيبَه غير المنطقي لأنواع أفكاره.

الْمَقاطِعُ الطَّويلَةُ

[٢٧] لقد اجتمع شـ اعرانا في المفتوحة منها، على مقطع (٢٦)، لم يقع في طويلتيهما كلتيهما إلا مفتوحا. وافترقا في سـ تة عشـ ر مقطعا؛ وقعت تسـ عة منها (٣، ٥، ٦، ٧، ١٢، ١٤، ١٦، ١٩، ٢٣)، مفتوحة في طويلة زهير أكثر منها في طويلة الفرزدق، ووقعت سـ بعة منها (٢، ٩، ١٠، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٤)، مفتوحة في طويلة الفرزدق أكثر منها في طويلة زهير.

واجتمعا في المغلقة منها، على مقطع واحد (٢٨)، لم يقع في طويلتيهما إلا مغلقا. وافترقا في ستة عشر مقطعا؛ وقعت خمسة منها (٢، ٩، ١٧، ٢١، ٢٤)، مغلقة في طويلة زهير أكثر منها في طويلة الفرزدق، ووقع أحد عشر منها (٣، ٥، ٦، ٧، ١٠، ١٢، ١٤، ١٦، ١٩، ٢٠، ٢٣)، مغلقة في طويلة الفرزدق أكثر منها في طويلة زهير.

لقد نقصت الإطالة في مقاطع طويلتيهما، عن التقصير -وكان الفتح فيها أنقص من الإغلاق- وعبر نقصها عن إزالة عوائق سرعة الحركة من طريق حال المرح العامة الغالبة، وكان أنقص في مقاطع زهير منه في مقاطع الفرزدق.

لقد عبر واقع تلك المقاطع في طويلتي شاعرينا، عن حقيقة حضورها اللغوي؛ فلا ريب في أن منافذ التقصير أكثر من منافذ الإطالة -ولا سيما أن الثلاثي المجرد أغلب على العربية- ومنافذ الإغلاق أكثر من منافذ الفتح، ولاسيما أن الصحيح أغلب على العربية من المعتل.

ولكنه ينبغي أن يعبر ذوق الشاعر الكبير الذي يتجاوز حدود اللغة العامة إلى لغة خاصة، عن حضور كل نوع من أنواع تلك المقاطع في وعيه؛ فعلى رغم قرابة الفتح من التقصير بكونه مدا له، يقع زمان الإغلاق في منزلة بين زمان التقصير وزمان الفتح!

مَجاميعُ الْمَقاطِعِ (التَّفاعيلُ) الْمُطابَقَةُ

[٢٨] جعل ابن رشيق من باب التقسيم، تقطيع كَلِمِ البيت على مقادير تفاعيله، فتؤدي الكلمةُ والكلمتان بعد الكلمة والكلمتين، التفعيلةَ والتفعيلتين بعد التفعيلة والتفعيلتين؛ فيَظْهَرُ بعضُها ببعض، حتى إذا ما وقع بينها السجع، خرج التقطيع إلى الترصيع الذي لم يكثر منه القدماء خَشْيَةَ التَّكَلُّفِ[1]- فذهب الدكتور عبد الله الطيب -رحمه الله!- يشقق أفكاره، فاستظهر أن التقسيم تَجْزِئَةُ البيت بحسب مواقف اللسان، تَجْزِئَةً خَفيَّةً كأنها اختياريَّةٌ، سماها "التَّقْسيمَ الْخَفيَّ"، وتَجْزِئَةً واضحةً كأنَّها اضطراريَّةٌ، سماها "التَّقْسيمَ الْواضِحَ"، ثم ذهب يُنوِّعُ أنواع التقسيم الواضح[2]؛ فوجدت في "التقسيم الخفي" الاختياريّ (مُطابَقَةِ التَّفاعيلِ بِالْكَلِمِ مُطْلَقًا)، الذي أَعْرَضَ عن ضبط أنواعه، إلى ضبط أنواع "التقسيم الواضح"- مُجْلي سَريرَتَيْ شاعرَيْنا، النَّصيَّتَيْنِ العَروضيَّتَيْنِ!

لقد اجتمعا في التفاعيل المطابَقَة، بطويلتيهما وفصليهما الثالثين، على نسبتين متطابقتين تقريبا، وبتفعيلتيهما الرابعة (العروض) والثامنة (الضرب)، على نسبتين متميزتين. وافترقا في نسب سائر الفصول والتفاعيل، وفي تشبيه زهير دون الفرزدق للتفعيلة الأولى بالتفعيلتين الرابعة والثامنة، فصدرا عن سَريرَتَيْنِ نَصّيَّتَيْنِ عَروضيَّتَيْنِ، مُتَلاقِيَتَيْنِ غَيْرِ مُتَنافِيَتَيْنِ، أردت أن أرسمهما

---

[1] ابن رشيق: ٢/٢٧.

[2] الطيب: ٢/٣٢٧.

للفقرة الآتية، فاحتجت في بيان حركة مطابقات التفاعيل، إلى بيان حركة مقاطع المجاميع (التفاعيل)[1].

تَوالي مَقاطِعِ المَجاميعِ (التَّفاعيلِ)، وَتوالي مُطابقاتِها

[٢٩] لقد اجتمع شـ اعرانا على منهج تحريك التقصـ ير بين تفاعيل البيت (صعود في ١، فهبوط إلى ٢، فصعود إلى ٣، فصعود إلى ٤، فهبوط إلى ٥، فهبوط إلى ٦، فصـعود إلى ٧، فصـعود إلى ٨)، وعلى منهج تحريك الفتح (هبوط في ١، فصـعود إلى ٢، فهبوط إلى ٣، فصـعود إلى ٤، فهبوط إلى ٥، فصـ عود إلى ٦، فهبوط إلى ٧، فصـ عود إلى ٨). وافترقا في خطوة واحدة من منهج تحريك الإغلاق (هبوط في ١، فصـ عود من ١ إلى ٢، فهبوط إلى ٣، فهبوط إلى ٤، فصـعود إلى ٥ -كانت الحركة في هذه التفعيلة من طويلة الفرزدق إلى هبوط- فصـعود إلى ٦، فهبوط إلى ٧، فصـعود إلى ٨)، وفي خطوة واحدة من منهج تحريك المطابقة (صعود في ١، فهبوط إلى ٢، فصـ عود إلى ٣، فصـ عود إلى ٤، فهبوط إلى ٥، فهبوط إلى ٦ -ولا وجود للمطابقة في هذه التفعيلة من طويلة الفرزدق، ويجوز أن يقوم العَدَمُ مقام الهبوط!- فصعود إلى ٧، فصعود إلى ٨).

---

[1] ملاحق الكتاب: (م١٨).

وينبغي التنبيه أولا، على علاقة منهج شاعرينا في تحريك التقصير، بمنهجهما في تحريك المطابقة؛ فقد اتفقت حركات كل منهما في الفصول، صعودا وهبوطا .

إنه على رغم ملاءمة التقصير لسرعة الحركة الظاهرة على حال المرح العامة الغالبة، تظل المطابقة كفيلة بكفكفة شيء أو تلك السرعة؛ فإن الكلمة الكَمّابية إذا طابقت التفعيلة، دلت على قصد الشاعر إلى تقطيع الأداء، وإغراء المتلقي به، وفي التقطيع من اسمه التَّمَهُّلُ على رؤوس الطبائق، وعندئذ يعالج أي منهما متى شاء، مواطن التقصير السريعة الحركة.

لقد قال زهير في إقباله على صيده:

هَبَطْتُ بِمَمْسودِ النَّواشِرِ سابِحٍ مُمَرٍّ أَسيلِ الْخَدِّ نَهْدٍ مَراكِلُهْ

وقال الفرزدق في إقباله على صيده:

أَتَيْتُ لَها مِنْ مُخْتِلٍ كُنْتُ أَدَّري بِهِ الْوَحْشَ ما يَخْشى عَلَيَّ عَواثِرُهْ

فقَصَّرَ الفرزدق من أولى تفاعيل بيته، ورابعتها، وسابعتها، وثامنتها، إلى ما فيها من قصر، كما قصر زهير من أولى تفاعيل بيته، وثالثتها، ورابعتها، وثامنتها، إلى ما فيها من قصر. ثم طابق الفرزدق بكلماته الكَمّابيات الثلاث "أَتَيْتُ، عَلَيَّ، عَواثِرُهْ"، تفعيلاته الأولى، والسابعة، والثامنة، كما طابق زهير بكلماته الكَمّابيات الثلاث "هَبَطْتُ، مُمَرٍّ، مَراكِلُهْ"، تفعيلاته الثلاث الأولى، والخامسة، والثامنة.

إن المطابقة تعلق التفعيلة بالكلمة من بعد أن كانت التفاعيل ذائبةً مقاطعُها بعضُها في بعض؛ فتؤهل التفعيلة لتأخذ من خصائص الكلمة؛ فكما

تميز الكلمة التي أدتها مما قبلها ومما بعدها كثيرا، بتمهّلٍ ما، تميز التفعيلة مما قبلها ومما بعدها، متى شاء الشاعر والمتلقي أحدهما أو كلاهما. ولقد قال الدكتور عبد الله الطيب: "لعل حرص المحدثين على الزخرفة والتوازن، أن يشرح لنا ما كادوا يجمعون عليه من تجنب الزحاف في الوزن على خلاف عادة الجاهليين؛ فالزحاف المحكم يزيد الجرس إحكاما، ويكسبه زيادة في الدندنة، بما يضيف إليه من عنصر التنويع. ولكنه يقدح في هندسة البيت، ويخل من توازنه، والذي ركبت في نفسه نزعة المعادلة والتوازن ينفر منه ويأباه. وهكذا فعل المحدثون فيما عدا أمثلة نادرة سنعرض لها"[1]؛ ففهم تلك الحقيقة النصية العروضية، من دون أن ينبه على حيلة القدماء السابقة، في معالجة سرعة الحركة (الدندنة)!

إنه عمل لطيف جدا، من خبايا صناعة الشاعر الخبير للمتلقي الجدير، يستعمله أي منهما متى خشي على الوزن، وسواء أكان في تفعيلة الكلمة الكتّابية، أم فيما قبلها، أم فيما بعدها؛ فالبيت دورة لحنية واحدة، تصطخب فيها الأنغام؛ حتى يستقر بها قرار القافية.

ثم ينبغي التنبيه آخرا، على تناسق حركات فتح المقاطع عند شاعرينا، من تفعيلة في البيت إلى تفعيلة؛ فقد تبين أن المقطع المفتوح أظهر من غيره، وكأنما خشي شاعرانا إذا تركا للفتح أن يتحرك بين التفاعيل، أن يخالف بها إلى الاختلال؛ فناوبا بين الصعود والهبوط.

لقد قال زهير:

---

[1] الطيب: ٢/١٦٦.

صَحا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمى وَأَقْصَرَ باطِلُهْ وَعُرِّيَ أَفْراسُ الصِّبا وَرَواحِلُهْ

وقال الفرزدق:

أَلا مَنْ لِشَوْقٍ أَنْتَ بِاللَّيْلِ ذاكِرُهْ وَإِنْسانِ عَيْنٍ ما يُغَمِّضُ عائِرُهْ

فنبها منذ المطلع، على طرف مما سينتهجانه من المناوبة في تحريك فتح المقاطع؛ فأما زهير فأخلى تفعيلاته الأولى والثالثة والخامسة، من المقاطع المفتوحة، وجعلها في الثانية والرابعة والسادسة والسابعة والثامنة. وأما الفرزدق فأخلى تفعيلاته الثانية والثالثة والسادسة والسابعة، من المقاطع المفتوحة، وجعلها في الأولى والرابعة والخامسة والثامنة!

جُزْءُ الْقافِيَةِ الْأَوَّلُ

[٣٠] لقد اجتمع شاعرانا فيه على خمسة عشر صوتا ساكنا (و، ع، ش، ج، ر، ك، ب، خ، س، ح، ص، ن، ق، ط، ء). وافترقا في عشرة، انفرد زهير منها بأربعة (ز، ف، ض، ل). وانفرد الفرزدق بستة (د، م، ث، ت، ي، غ). ثم كان الواو أكثر عند زهير، وكان الراء والسين المتساويان، أكثر عند الفرزدق.

لقد أصغى الفرزدق في كلمة القافية أكثر من زهير، لإيقاع صِيَغٍ من جموع المُنْتَهى (فَعائِلُهْ= حَرائِرُهْ، سَرائِرُهْ، مَرايِرُهْ، ضَرائِرُهْ، فَعالِلُهْ= تَراتِرُهْ، قَراقِرُهْ)، يشتمل كل مفرد من مفرداتها على راءين في عينه ولامه (فُعْلَة= حُرَّة، فَعيلَة= سَريرَة، مَريرَة، فَعْلَة= ضَرَّة، فَعْلَلَة= تَرْتَرَة، قَرْقَرَة)- بما أصغى زهير فيها أكثر من الفرزدق، لإيقاع صيغة جمع من صِيَغ جموع المُنْتَهى

(فَواعِلُهْ= رَواحِلُهْ، هَواطِلُهْ، عَوامِلُهْ، فَواضِلُهْ، عَواذِلُهْ، صَواهِلُهْ)، يشتمل كل مفرد من مفرداتها، على واو منقلبة عن ألف ثانية زائدة (فاعِلَة= راحِلَة، هاطِلَة، عاذِلَة، فاعِل= عامِل، فاضِل)؛ فكان الفرزدق أحرص على جرس الأصوات، من زهير الذي كان أحرص على إيقاع الصيغ، ولا سيما أن الفرزدق خضع في كلمة القافية مرة أخرى أكثر من زهير، لإيقاع جرس السين (ساتِرُهْ، سائِرُهْ، مَسامِرُهْ، تُساوِرُهْ، ساهِرُهْ، دَساكِرُهْ)، والسين في هَمْسِ تَدَسُّسِ السّارق !

جُزْءُ الْقافِيَةِ الرّابِعُ (الدَّخيلُ)

[٣١] لقد اجتمع شاعرانا فيه على ستة عشر صوتا ساكنا (د، ي، م، ق، و، ك، ط، هـ، ج، ت، ء، ف، ص، ذ، ض، ز). وافترقا في ثمانية، انفرد زهير منها بأربعة (ح، غ، ب، ع). وانفرد الفرزدق بأربعة (ث، ظ، خ، س). ثم كانت الهمزة أكثر استعمالا عندهما جميعا، وإن زادت نسبتها في طويلة زهير.

وينبغي التنبيه في زيادة الأصوات المستعملة في جزء القافية الأول، على المستعملة في جزء القافية الرابع- على فرق ما بين موقع الجزء الأول، الذي يكون في آخر كلمة سابقة، أو في أول كلمة لاحقة، أو كلمة (أداة) من الروابط، وبين الجزء الرابع الذي لا يكون إلا عين كلمة؛ فإن لزيادة مجال الاختيار أثرا في زيادة عدد النتائج.

ولقد أصغى الفرزدق في كلمة القافية أكثر من زهير، لإيقاع صيغة من صِيَغ جموع المُنْتَهى، يشتمل كل مفرد من مفرداتها على مد ثالث حقيقيّ (فَعيلَة= سَريرَة، فَعيل= ضَمير)، أو وَهْمِيّ (فُعْلَة= حُرَّة، فَعْلَة= ضَرَّة)، ينقلب في الجمع همزة (فَعائِلُهْ= حَرائِرُهْ، سَرائِرُهْ، ضَرائِرُهْ، ضمائره)، ولولا ما روي في بعض كلمات قافيته من تسهيل الهمزة في هذا الجزء من القافية، لانضاف إلى هذه الطائفة غيرها- بما أصغى زهير فيها أكثر من الفرزدق، لإيقاع صيغة اسم الفاعل الثلاثي، التي تشتمل كل مادة من موادها على عين معتلة (ف ي ل، ن و ل، ق و ل)، تنقلب في اسم الفاعل همزة (فاعِل= فائِلُ، نائِلُ، قائِلُ)، أو على همزة (س ء ل)، تبقى (فاعِل= سائِلُ).

جُزْءُ الْقافِيَةِ الْخامِسُ (الْإِشْباعُ)

[٣٢] تغلب الكسرة على هذا الموضع، غلبة ظاهرة؛ فلا تكاد تشركها فيه غيرها -وهو عندئذ عيب السناد- إلا أختها الضمة، فأما الفتحة فبعيدة القبول، قبيحة السناد[1]. ولقد اجتمع شاعرانا فيه على الكسرة، إلا أن الفرزدق خرج به مرة واحدة، إلى الضمة، في قوله:

فَغَيَّرَ لَيْلى الْكاشِحونَ فَأَصْبَحَتْ لَها نَظَرٌ دوني مُريبٌ تَشازُرُهْ

ولقد تَجَلَّتْ مِنْ مسالك شاعرينا في الجزأين السابقين، وَثاقَةُ علاقة كلم هذه القافية، بصيغ جموع المنتهى (فعائِل، فواعِل، فعالِل)، وصيغة اسم

[1] المعري: ج=١/ ١٢.

الفاعل الثلاثي (فاعِل)، وهي كما لا يخفى، مُتَأَصِّلٌ فيما قبل أواخرها الكسرُ؛ فانكشف من سر غلبة الكسر، ما تَرَكَه لِفِطْنَةِ الشاعر وراحَةِ المتلقي، علماؤنا القدماء.

ولكن ضم الزاء من قافية الفرزدق السابقة، الذي يخالف بها عما جرى عليه في سائر قوافي طويلته، تنبيه شديد على استنكار الفرزدق تَشَازُرَ النَّظَر، تحضر به سريعا، كلمة امرئ القيس المشهورة:

"غَدائِرُه مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلى الْعُلا تَضِلُّ الْعِقاصُ في مُثَنًّى وَمُرْسَل"[1]

إن التَّشازُرَ لنظر العين، والاسْتِشْزارَ لغدائر الشعر، كلاهما من الشَّزْر، وهو جَذْبٌ يتحول فيه الجاذب بما يجذبه، عن الجهة المنتظرة، إلى جهة أخرى، فَوْقِيّةٍ في الاستشزار، وجانبية في التشازر[2].

لقد وضح في بيت الفرزدق نفسه، معنى تغير صاحبته عليه؛ فوضح معنى جذب النظر عن جهته إليه المنتظرة، إلى جهة الكاشحين مِنْ حولها، فأما امرؤ القيس فقد قال قبل بَيْتَيْنِ مِنْ بيته السابق:

"تَصُدُّ وَتُبْدي عَنْ أَسيلٍ وَتَتَّقي بِناظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِل"[3]

الذي وَضَحَ فيه استعصاءُ صاحبته عليه؛ فوضح معنى عجيب في جذب الغدائر عن جهتها المنتظرة -وكأنه يريدها أن تتجه إليه، كنايةً عن اتجاه صاحبته بكُلِّها إليه!- ولاسيما أنْ قد ذكر في بيت الصدود، اتقاء صاحبته له بناظرةٍ

---

[1] امرؤ القيس: ١٧.

[2] ابن منظور: شزر.

[3] امرؤ القيس: ١٦.

مُطْفِلٍ، وهو عند بعض نحارير الشراح، مِنْ تَلَفُّتِها إلى طِفْلِها[1]، ولكن أين خَباثَةُ مَنْ نَتَّقي صاحِبَةَ الفرزدق، مِنْ طَهارَةِ مَنْ نَتَّقي صاحِبَةُ امْرِئ القيس!

وأطرف ما في هذا التشابه، جواز حَمْلِ التَّشازُر على كَوْنِ النَّظَرِ فاعِلَه، وعلى كَوْنِه مَفْعولَه المُطْلَق، وجواز رواية "مُسْتَشْزِراتٌ" بكَسْرِ زائِها، على كَوْنِ الْغَدائِرِ فاعِلَ الاسْتِشْزار، و"مُسْتَشْزَرات" بفَتْحِ زائِها، على كَوْنِها مَفْعولَه؛ فكأنما اشتمل الفرزدق على امرئ القيس مِنْ أَقْطاره؛ ولا غَرْوَ أَنْ شُبِّهَ به في قِطْعَةٍ مِنْ طَويلَتِه!

جُزْءُ الْقافِيَةِ السّادِسُ (الرَّوِيُّ)

[٣٣] تتصاعد أصوات العربية، في مراتب قوى الإسماع فيها[2]، من عديمة الإسماع، إلى أحادية قوى الإسماع، ثم إلى ثنائيتها، ثم إلى ثلاثيتها، ثم إلى رباعيتها، ثم إلى خماسيتها .

أما خُماسِيَّتُها فالفَمَوِيَّةُ المجهورة الحرة الانطلاق أو المعترضة دون احتكاك، ومنها الهاء التي استمتاعها شاعرانا، والتزما قبلها ما يكون هو الروي، لتكون هي الوصل الذي يصل به إلى الأسماع؛ فلا أكاد أجد الروي من

[1] الأنباري: ٦٠.

[2] أيوب: ١٣٥-١٣٦.

أصوات هذه المرتبة السادسة، وإذا وجدته كدت أظن القافية به مُعَدَّدَةً لا مُوَحَّدَةً[1] !

ولقد اجتمع شاعرانا على مرتبة الأصوات الرباعية قوى الإسماع (الأنفية والجانبية والترددية المجهورات)، أعلى المراتب المقبولة في هذا الجزء من القافية. وافترقا في أن اختار زهير منها اللام، واختار الفرزدق الراء .

ربما حرص كل منهما على تغليب مادة مرحه في هذا الموقع البارز من البيت؛ فأما زهير فلما كان نشاطه بالرَّحْل والرَّواحِل، ناسبته اللام وتمسك بها، وأما الفرزدق فلما كان نشاطه بالكَسْرِ والكَواسِر، ناسبته الراء وتمسك بها. ولقد أردت أن أختبر ذلك؛ فذهبت أفتش عن أصداء اللام والراء، فيما قبل هذا الجزء من طويلتي شاعرينا؛ فعثرت على اللام في كل بيت من أبيات طويلة زهير، بين مرة وثماني مرات. وافتقدت الراء في ستة أبيات من طويلة الفرزدق، وعثرت عليه فيما سواها بين مرة وخمس مرات. ثم عكست ذلك؛ فذهبت أفتش عن راء الفرزدق في طويلة زهير؛ فافتقدته في سبعة أبيات، وعثرت عليه فيما سواها بين مرة وخمس مرات. وذهبت أفتش عن لام زهير في طويلة الفرزدق؛ فعثرت عليه في كل بيت من أبياتها، بين مرة وعشر مرات!

ربما دلت نتائج ذلك البحث السريع، على تقدير زهير لجرس صوت هذا الجزء من القافية، أكثر من تقدير الفرزدق. ولكنها تدل على قوة حضور اللام في ذوق الشعراء، وتقتضي إعادة النظر فيما درجنا عليه من الجمع

---

[1] صقر: ح=٢٦ .

المستمر بينها وبين الراء، في مرتبة واحدة من الاستعمال، مهما تكن مرتبتهما الواحدة من قوة الإسماع.

أَجْزاءُ مَقاطِعِ الْقَوافي (فاعِلُن) الْمُطابَقَةُ، وَتَواليها

[٣٤] لقد اجتمع شاعرانا في مطابقة أجزاء القافية على استعمال صيغة من صيغ الأسماء (فاعل)، مضافة إلى ضمير غائب؛ فقال زهير مثلا:

فَأَصْبَحْتُ ما يَعْرِفْنَ إِلّا خَليقَتي وَإِلّا سَوادَ الرَّأْسِ وَالشَّيْبُ شامِلُهْ

فأدى أجزاء قافيته بـ "شامِلُهْ"، اسم الفاعل المتعدي المضاف إلى مفعوله. وقال الفرزدق:

أَلا مَنْ لِشَوْقٍ أَنْتَ بِاللَّيْلِ ذاكِرُهْ وَإِنْسانِ عَيْنٍ ما يُغَمِّضُ عائِرُهْ

فأدى أجزاء قافيته بـ"عائِرُهْ"، اسم العين المضاف إلى مالكه؛ حتى إذا ما أراد أي من شاعرينا أو من متلقي بيتيهما، تمييزَ تَيْنِ القافيتين، استفاد من هذه المطابقة كما سبق في [٢٩]؛ فتمهل قليلا قبل طَبيقَتَيْهِما .

وافترق شاعرانا في زيادة نسبة هذه المطابقة في طويلة الفرزدق، عليها في طويلة زهير، وفي منهج تحريكها بين الفصول؛ فحركاتها في فصول طويلة الفرزدق (صعود في ١، فهبوط في ٢، فعَدَمٌ في ٣، فصعود في ٤، فهبوط في ٥)، على حين كانت حركاتها في فصول طويلة زهير (صعود في ١، فعَدَمٌ في ٢، فصعود في ٣، فصعود في ٤، فصعود في ٥)- كما افترقا في ترددها في طويلة زهير، بين اسم الفاعل المتعدي المضاف إلى مفعوله، كثيرا (شامِلُهْ، شاغِلُهْ، قاتِلُهْ، حامِلُهْ، خاذِلُهْ، فاعِلُهْ، سائِلُهْ، واصِلُهْ، قائِلُهْ، آجِلُهْ،

جاهِلُهْ)، واسم العين المضاف إلى مالكه، قليلا (وابِلُهْ، نائلُهْ، باطِلُهْ)، وترددها في طويلة الفرزدق، بين اسم الفاعل المتعدي المضاف إلى مفعوله (ساتِرُهْ، قادِرُهْ، كاسِرُهْ، شاكِرُهْ، غافِرُهْ)، واسم العين المضاف إلى مالكه (عائِرُهْ، نائِرُهْ، سائِرُهْ، تاجِرُهْ، طائِرُهْ)، بنسبتين متوسطتين متطابقتين، واسم الفاعل اللازم الموسع بحذف الجار بعده وتوصيله إلى مجروره، بنسبة أقل قليلا (ناظِرُهْ، ثائِرُهْ، حاضِرُهْ، ساهِرُهْ)، واسم الفاعل اللازم المضاف إلى فاعله، بنسبة أقل قليلا (داثِرُهْ، جائِرُهْ، آخِرُهْ).

لقد تنازعت بين يدي شاعرينا، مطابقات أجزاء القوافي (فاعِلُن) التي هي أجزاءٌ مِنْ أواخر تفاعيلها الأخيرة (ضروبها التي على مَفاعِلُنْ)، ومطابقات تفاعيلها الأخيرة أنفسها (ضروبها التي على مَفاعِلُنْ)، واجتمعا على تغليب مطابقة التفاعيل، وهو تغليب لخصائص الوزن في هذا الموضع، على خصائص القافية، من باب العدل الإيقاعي بينهما، ولاسيما أن قوافي طويلتيهما، من أكثر أنواع القوافي أَجْزاءً مُلْتَزَمةً. ولكن زهيرا كان أَمْيَلَ من الفرزدق في كفكفة ذلك التنازع، إلى إخلاء "أجزاء القوافي" و"التفاعيل الأخيرة" كليهما، من المطابقات، وأَرْغَبَ منه في إذابة أواخر الأبيات فيما قبلها.

وأعجب مظاهر ذلك التنازع، أن جمع بينهما في بيتين كلاهما قبل آخر طويلة صاحبه:

وَأَهْلِ خِباءٍ صالِحٍ ذاتُ بَيْنِهِمْ قَدِ احْتَرَبوا في عاجِلٍ أَنا آجِلُهْ
وَيَحْسَبُها باتَتْ حَصانًا وَقَدْ جَرَتْ لَنا بُرَتاها بِالَّذي أَنا شاكِرُهْ

إنه لموقف عجيب من التلاقي على حيرة إيقاعية بين حذف ألف "أنا" وإفساد المطابقة، وإثباتها وإصلاح المطابقة! لا ريب في تلاقي اللغة والوزن على حذفها، ولكن إثباتها أقوى تمييزًا للقافية، وأدل على أنانية مناسبة لزهير من حيث أراد القَسْوَة على نفسه، ومناسبة للفرزدق من حيث أراد القَسْوَة على غيره!

تَفْصيلُ الْأَفْكارِ

[٣٥] لقد اجتمع شاعرانا كما سبق، على بث رسالة المرح (سَوْرَتِه، وخِفَّتِه، ونَشاطِه)، في روع المتلقي، وعلى اصطناع الحكمة في تركيب الرسالة، بما استوفياه من أفكار المشكلة والدعوى والدليل، في طويلتيهما الوِتْرِيَّتَيِ الفصول. وافترقا فيما كره زهير من الدليل، وما كره الفرزدق من المشكلة والدعوى، وفي أطوال فصولها، فلم يتفق بينهما ولا عند أي منهما، طولا فصلين اثنين، وإن كان في هذا الافتراق نفسه، طرف من الاجتماع على منهج واحد في التنبيه بالطول على الأهمية.

لم يخلع أي من شاعرينا من طَبيعَةِ إِرْثِه وأَثَرِ دُرْبَتِه؛ فعلى حين يتحسر زهير في المشكلة على ذهاب ما كان يحتويه هو وحبيبته من أعمال المرح، يتحسر الفرزدق على تأبي إحدى حبائبه عليه مرة، ثم على عجزه عن أخرى بعيدة مرة أخرى! ثم على حين يتعلق زهير في الدعوى بمنازل حبيبته في غيبتها، يفضح الفرزدق ريبته وظنونه مرة، ثم يذكر معها غيرها مرة أخرى! ثم على حين يحتج زهير في الدليل بإحدى طردياته الممتلئة فتوة مرة، ثم

بإحدى انتجاعاته من يمتلئ مثله فتوة مرة ثانية، ثم بإحدى سخرياته ممن يضاد ذلك مرة ثالثة- يحتج الفرزدق بإحدى فتكاته الممتلئة فسولة!

لقد تعمد الفرزدق تعديد حبائبه فتعددت مشكلاته بهن ودعاواه فيهن؛ فاضطرب منهجه ذهابا وإيابا، فأما زهير فكان أحكم رأيا وأحصف بصرا.

مَواضِعُ الْأَنْوَاعِ

[٣٦] لقد اجتمع شاعرانا فيما استوفياه من أنواع أفكارهما، على ما رتباها به. وافترقا فيما كرراه منها على ما وضعاها فيه؛ فأما زهير فكرر الدليل بعد الدليل بعد الدليل، وأما الفرزدق فإن كان كرر الدعوى بعد الدعوى، فقد كرر المشكلة بعد الدعوى.

لقد جارى الفرزدق زهيرا في تقديم مشكلة الحسرة إلى الفصل الأول، ثم وافقه بما ادعى في الثاني، ولكنه خالفه إلى دعوى أن حيرته في زيارة صاحبته، هي التي غيرتها عليه، من بعد أن ادعى زهير أن بَيْنَ حبيبته التي شاركته صباه وشبابه وكهولته، هو الذي عَرَّضَه في شيخوخته لسخر العذارى. ثم انفرد الفرزدق باستحداث دعوى جديدة، قدمها على مشكلة جديدة جعلها حسرة أخرى؛ فكأن حسراته لا تنقضي! ولقد كانت دعواه الجديدة، أن انقطاع ما بينه وبين صاحبته، وراء حسرته على عجزه عما كان يقدر عليه منها!

ولقد اجتمعا كما سبق على تمييز فصل الطرد من سائر الفصول. وافترقا في أن جاء عند زهير ثالثا، وعند الفرزدق خامسا أخيرا، فكأنما استخفى به زهير الشيخ، خشية التهمة برعونة الشباب، فأخفاه في الفصول بعد اثنين وقبل اثنين، وجاهر به الفرزدق كيدا، فتوَّجَها أخيرا به!

خاتِمَةُ الْفَصْلِ

[٣٧] أفضى بي السعي في سبيل خدمة نظرية العروض النصية، التي تتصل فيها أسباب مراحل الثقافة العربية السالفة ومراحل الثقافة الغربية الخالفة- إلى أن أَنْتَبِهَ من مقالات علمائنا القدماء في شعر الطبقة الأولى من فحول الجاهليين، إلى مقالة أبي عمرو بن العلاء هذه النفيسة: "نَظيرُهُ (الأعشى) في الْإِسْلامِ جَرِيرٌ، وَنَظيرُ النّابِغَةِ الْأَخْطَلُ، وَنَظيرُ زُهَيْرٍ الْفَرَزْدَقُ"؛ فأراها علامة بارزة على منهج موازنة القصائد (النصوص) المتزامنة أو المتعاقبة أو المتزامنة المتعاقبة معا، ودعوة خالدة إلى بحث نصي عروضي شامخ؛ وأختار لهذا البحث شعر ثالث أزواج الشعراء المذكورين بمقالته نفسها (زهير والفرزدق).

ولقد انقسم البحث على ثلاثة مباحث:

١ "شِعْرُ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ"، الذي تأملت فيه أربع مسائل: "شعراهما في أَشْعارِ غَيْرِهما"، و"شِعْر كُلٍّ منهما في شِعْرِ الْآخَرِ"، و"أَنْماط قَصائد كُلٍّ مِنْهُما في أَنْماطِ قَصائِدِ الْآخَرِ"، و"أَطْوالُ قَصائِدِ كُلٍّ مِنْهُما في أَطْوالِ قَصائد الْآخَرِ".

٢ "قِصارُ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ"، الذي تأملت فيه أربع عشرة مسألة: "مِعْيار الطّولِ وَالْقِصَرِ"، و"غَلَبَة الْقِصارِ"، و"وِتْرِيَّة الْقِصارِ وَالطِّوال"، و"مُثَلَّثات زُهَيْر"، و"مِنْ مُثَلَّثات الْفَرَزْدَق"، و"الْأَنْماط وَالْحَرَكات"، و"عَناصر مُرَكَّبِ الرِّسالَةِ"، و"جَوامع وَفَوارِق"، و"بَيْنَ رِثائِيَّتَيْهِما"، و"بَيْنَ

تَأْدِيبِيَّتَيْهِما"، و"بَيْنَ مَرَحِيَّتَيْهِما"، و"بَيْنَ هِجائِيَّتَيْهِما"، و"بَيْنَ سِياسِيَّتَيْهِما"، و"الْحِكْمَةَ بَيْنَ الْفَنِّ وَالْعِلْمِ".

٣ "طِوالُ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ"، الذي تأملت فيه خمس عشرة مسألة: "الْمُنْطَلَق الْعَروضِيّ اللُّغَوِيّ"، و"طَويلَة زُهَيْر"، و"طَويلَة الْفَرَزْدَق"، و"جَوامِع وَفَوارِق"، و"الْمَقاطِع الْقَصيرَة"، و"الْمَقاطِع الطَّويلَة"، و"مَجاميع الْمَقاطِع الْمُطابَقَة"، و"تَوالي مَقاطِع الْمَجاميع وَتَوالي مُطابقاتِها"، و"جُزْء الْقافِيَة الْأَوَّل"، و"جُزْء الْقافِيَة الرّابِع"، و"جُزْء الْقافِيَة الْخامس"، و"جُزْء الْقافِيَة السّادِس"، و"أَجْزاء مَقاطِع الْقَوافي الْمُطابَقَة، وَتَواليها"، و"تَفْصيل الْأَفْكارِ"، و"مَواضِع الْأَنْواع".

ولقد اجتمع شـاعرانا على وجوه من هذه المسـائل، ربما كانت وراء مقالة أبي عمرو بن العلاء -رضـي الله عنه!- وافترقا في وجوه أخرى، ربما كانت وراء بقائهما جميعا معا في العربية شـاعرين كبيرين؛ حتى قال عِكْرِمَةُ بْنُ جَرِيرٍ: "قُلْتُ لِأَبي: يا أَبَتِ مَنْ أَشْعَرُ النّاسِ؟ قالَ: أَعَنِ الْجاهِلِيَّةِ تَسْأَلُني أَمْ عَنِ الْإِسْلامِ؟ قُلْتُ: ما أَرَدْتُ إِلّا الْإِسْلامَ، فَإِذْ ذَكَرْتَ الْجاهِلِيَّةَ، فَأَخْبِرْني عَنْ أَهْلِها! قالَ: زُهَيْرٌ أَشْعَرُ أَهْلِها. قُلْتُ: فَالْإِسْلامِ؟ قالَ: الْفَرَزْدَقُ نَبْعَةُ الشِّعْرِ"[١].

---

[١] الأصفهاني: ٣٧٥٣/١٠.

الْفَصْلُ الرَّابِعُ
ظاهِرَةُ الْإِدْهاشِ الْعَروضِيِّ اللُّغَوِيِّ
في شِعْرِ الْمُتَنَبّي

مُقَدِّمَةُ الْفَصْلِ

مادَّةُ الْبَحْثِ

[1]لما أنشد المتنبي سيفَ الدولة ميميَّتَه "وا حَرَّ قَلْباهُ مِمَّنْ قَلْبُه شَبِمِ"، التي استطال فيها عليه وعلى مجلسه، وانصرف- خاضَ فيه حُسّادُه وخُصومُه، ثم أَرْصَدوا له، ففاتَهُم، واستخفى يراسل سيف الدولة، يستعتبه؛ حتى إذا ما أرسل إليه بائيَّتَه "أَلا ما لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ الْيَوْمَ عاتِبا"، فرضي عنه- أقبل عليه أواخر سنة ٣٤١هـ [1]، حتى قام في الملأ بين يديه، فأنشده مِنْ وَزْنِ البسيط الوافي المخبون العروض والضرب، وقافيَةِ اللامية المكسورة المجردة الموصولة بالياء، في الاعْتِذارِ- الثمانية والأربعينَ بيتاً الآتية[2]:

١ "أَجابَ دَمْعي وَما الدّاعي سِوى طَلَلٍ دَعا فَلَبّاهُ قَبْلَ الرَّكْبِ وَالْإِبِلِ

٢ ظَلِلْتُ بَيْنَ أُصَيْحابي أُكَفْكِفُهُ وَظَلَّ يَسْفَحُ بَيْنَ الْعُذْرِ وَالْعَذَلِ

٣ أَشْكُو النَّوى وَلَهُمْ مِنْ عَبْرَتي عَجَبٌ كَذاكَ كُنْتُ وَما أَشْكو سِوَى الْكِلَلِ

٤ وَما صَبابَةُ مُشْتاقٍ عَلى أَمَلٍ مِنَ اللِّقاءِ كَمُشْتاقٍ بِلا أَمَلِ

٥ مَتى تَزُرْ قَوْمَ مَنْ تَهْوى زِيارَتَها لا يُتْحِفوكَ بِغَيْرِ الْبِيضِ وَالْأَسَلِ

٦ وَالْهَجْرُ أَقْتَلُ لي مِمّا أُراقِبُهُ أَنا الْغَريقُ فَما خَوْفي مِنَ الْبَلَلِ

---

[1] شاكر: ٣٤٥.

[2] المتنبي، ب=٣/٧٤-٨٨.

٧ ما بالُ كُلِّ فُؤادٍ في عَشيرَتِها بِهِ الَّذي بي وَما بي غَيْرُ مُنْتَقِلِ

٨ مُطاعَةُ اللَّحْظِ في الْأَلْحاظِ مالِكَةٌ لِمُقْلَتَيْها عَظيمُ الْمُلْكِ في الْمُقَلِ

٩ تَشَبَّهُ الخَفِراتُ الْآنِساتُ بِها في مَشْيِها فَيَنَلْنَ الْحُسْنَ بِالْحِيَلِ

١٠ قَدْ ذُقْتُ شِدَّةَ أَيّامي وَلَذَّتَها فَما حَصَلْتُ عَلى صابٍ وَلا عَسَلِ

١١ وَقَدْ أَراني الشَّبابُ الرّوحَ في بَدَني وَقَدْ أَراني الْمَشيبُ الرّوحَ في بَدَلي

١٢ وَقَدْ طَرَقْتُ فَتاةَ الْحَيِّ مُرْتَدِيًا بِصاحِبٍ غَيْرِ عِزْهاةٍ وَلا غَزِلِ

١٣ فَباتَ بَيْنَ تَراقينا نُدَفِّعُهُ وَلَيْسَ يَعْلَمُ بِالشَّكْوى وَلا الْقُبَلِ

١٤ ثُمَّ اغْتَدى وَبِهِ مِنْ رَدْعِها أَثَرٌ عَلى ذُؤابَتِهِ وَالْجَفْنِ وَالْخِلَلِ

١٥ لا أَكْسِبُ الذِّكْرَ إِلّا مِنْ مَضارِبِهِ أَوْ مِنْ سِنانِ أَصَمِّ الْكَعْبِ مُعْتَدِلِ

١٦ جادَ الْأَميرُ بِهِ لي في مَواهِبِهِ فَزانَها وَكَساني الدِّرْعَ في الْحُلَلِ

١٧ وَمِنْ عَلِيِّ بْنِ عَبْدِ اللّهِ مَعْرِفَتي بِحَمْلِهِ مَنْ كَعَبْدِ اللّهِ أَوْ كَعَلي

١٨ مُعْطي الْكَواعِبِ وَالْجُرْدِ السَّلاهِبِ وَالْبيضِ الْقَواضِبِ وَالْعَسّالَةِ الذُّبُلِ

١٩ ضـ اقَ الزَّمانُ وَوَجْهُ الْأَرْضِ عَنْ مَلِكٍ مِلْءِ الزَّمانِ وَمِلْءِ الـ ـهْلِ وَالْجَبَلِ

٢٠ فَنَحْنُ في جَذَلٍ وَالرّومُ في وَجَلٍ وَالْبَرُّ في شُغُلٍ وَالْبَحْرُ في خَجَلِ

٢١ مِنْ تَغْلِبَ الْغالِبينَ النّاسَ مَنْصِبُهُ وَمِنْ عَدِيٍّ أَعادي الْجُبْنِ وَالْبَخَلِ

٢٢ وَالْمَدْحُ لِابْنِ أَبِي الْهَيْجاءِ تُنْجِدُهُ بِالْجاهِلِيَّةِ عَيْنُ الْغَيِّ وَالْخَطَلِ

٢٣ لَيْتَ الْمَدائِحَ تَسْتَوْفي مَناقِبَهُ فَما كُلَيْبٌ وَأَهْلُ الْأَعْصُرِ الْأُوَلِ

٢٤ خُذْ ما تَراهُ وَدَعْ شَـ يْئًا سَـ مِعْتَ بِهِ في طَلْعَةِ الشَّـ ـمْسِ ما يُغْنيكَ عَنْ زُحَلِ

٢٥وقد وجدت مجال القول ذا سعة فإن وجدت لسانا قائلا فقل
٢٦إنّ الهمام الّذي فخر الأنام به خير السّيوف بكفّي خيرة الدّول
٢٧تمسي الأمانيّ صرعى دون مبلغه فما يقول لشيء ليت ذلك لي
٢٨أنظر إذا اجتمع السّيفان في رهج إلى اختلافهما في الخلق والعمل
٢٩هذا المعدّ لريب الدّهر منصلتا أعدّ هذا لرأس الفارس البطل
٣٠فالعرب منه مع الكدريّ طائرة والرّوم طائرة منه مع الحجل
٣١وما الفرار إلى الأجبال من أسد تمشي النّعام به في معقل الوعل
٣٢جاز الدّروب إلى ما خلف خرشنة وزال عنها وذاك الرّوع لم يزل
٣٣فكلّما حلمت عذراء عندهم فإنّما حلمت بالسّبي والجمل
٣٤إن كنت ترضى بأن يعطواالجزى بذلوا منها رضاك ومن للعور بالحول
٣٥ناديت مجدك في شعري وقد صدرا يا غير منتحل في غير منتحل
٣٦بالشّرق والغرب أقوام نحبّهم فطالعاهم وكونا أبلغ الرّسل
٣٧وعرّفاهم بأنّي في مكارمه أقلّب الطّرف بين الخيل والخول
٣٨يا أيّها المحسن المشكور من جهتي والشّكر من قبل الإحسان لا قبلي
٣٩ما كان نومي إلّا فوق معرفتي بأنّ رأيك لا يؤتى من الزّلل
٤٠أقل أنل أقطع احمل علّ سلّ أعد زد هشّ بشّ تفضّل أدن سرّ صل
٤١لعلّ عتبك محمود عواقبه فربّما صحّت الأجسام بالعلل
٤٢وما سمعت ولا غيري بمقتدر أذبّ منك لزور القول عن رجل
٤٣لأنّ حلمك حلم لا تكلّفه ليس التّكحّل في العينين كالكحل
٤٤وما ثناك كلام النّاس عن كرم ومن يسدّ طريق العارض الهطل

٤٥ أَنْتَ الْجَوادُ بِلا مَنٍّ وَلا كَدَرٍ وَلا مطال وَلا وَعْد وَلا مَذَل
٤٦ أَنْتَ الشُّجاعُ إِذا ما لَمْ يَطَأْ فَرَسٌ غَيْرَ السَّنَوَّرِ وَالْأَشْلاءِ وَالْقُلَلِ
٤٧ وردَ بَعْضُ الْقَنا بَعْضًا مُقارِعَةً كَأَنَّه مِنْ نُفوسِ الْقَوْمِ في جَدَل
٤٨ لازِلْتَ تَضْرِبُ مَنْ عاداكَ عَنْ عُرُضٍ بِعاجِلِ النَّصْرِ في مُسْتَأخِرِ الْأَجَلِ"!

سِياسَةُ الِاعْتِذارِ

[٢] ولقد كانت "سَبيلُ ما يُكْتَبُ به في الاعْتِذارِ مِنْ شَيْءٍ" إلى الملوك، كما ذكر بعض معاصري شاعرنا، "أَنْ يَتَجَنَّبَ فيه الْإِطْنابَ وَالْإِسْهابَ إِلى إيرادِ النُّكَتِ الَّتِي يَتَوَهَّمُ أَنَّها مُقْنِعَةٌ في إِزالَةِ الْمَوْجِدَة، ولا يُمْعِنَ في تَبْرِئَةِ ساحَتِه في الْإِساءَةِ وَالتَّقْصيرِ، فَإِنَّ ذلكَ مِمّا يَكْرَهُه الرُّؤَساءُ، وَالَّذي جَرَتْ به عادَتُهُمْ الاعْتِرافُ مِنْ خَدَمِهِمْ وَخَوَلِهِمْ بِالتَّقْصيرِ وَالتَّفْريط في أَداءِ حُقوقِهِمْ وَتَأْدِيَةِ فُروضِهِمْ، لِيَكونَ لَهُمْ فيما يَعْقُبونَ ذلكَ مِنَ الْعَفْوِ وَالتَّجاوُزِ، مَوْضِعُ مِنَّةٍ مُسْتَأْنَفَةٍ تَسْتَدْعي شُكْرًا وَعارِفَةٍ مُسْتَجَدَّةٍ تَقْتَضِي نَشْرًا. فَأَمّا إِذا بالَغَ الْمُتَنَصِّلُ في بَراءَةِ ساحَتِه مِنْ كُلِّ ما قُذِفَ به، فَلا مَوْضِعَ لِلْإِحْسانِ إِلَيْه في إِعْفائه عَنْ تَرْكِ السَّخَطِ؛ بَلْ ذلكَ أَمْرٌ واجِبٌ لَه، وَفي مَنْعِ الرَّئيسِ حِصَّتَه مِنْه ظُلْمٌ وإِساءَةٌ"[١].

أي أن يشتغل بثلاثة أعمال مُصْلِحة، عن ثلاثة أعمال مُفْسِدة:

---

[١] العسكري: ١٦٤، وهو متوفى سنة ٣٩٥هـ، والمتنبي متوفى في ٣٥٤هـ.

١ أن يشتغل بخضوعه للمَلِك بالطاعة والولاء، عن إزالته دواعي غضبه؛ فإن من معاني الاعتذار المَحْوَ، "كَأَنَّكَ مَحَوْتَ آثارَ الْمَوْجِدَةِ"[١]، فينبغي له أن يَتَحَرّى كيف يَمْحو!

٢ أن يشتغل باعترافه للمَلِك بالعجز والتقصير، عن تفنيده شُبَهَ اتهامه؛ فإن من معاني الاعتذار الانْقِطاعَ، "كَأَنَّكَ قَطَعْتَ الرَّجُلَ عَمّا أَمْسَكَ في قَلْبِه مِنَ الْمَوْجِدَة"[٢]، فينبغي له أن يَتَحَرّى كيف يَقْطَع!

٣ أن يشتغل بشهادته للمَلِك بالعفو والإحسان، عن إثباته موجبات رضاه؛ فإن من معاني الاعتذار الحَجْزَ، "فَمَعْنَى (اعْتَذَرَ الرَّجُلُ) احْتَجَزَ، وَعَذَرْتُه: جَعَلْتُ لَه بِقَبولِ ذلِكَ مِنْهُ حاجِزًا بَيْنَه وَبَيْنَ الْعُقوبَةِ وَالْعَتْبِ عَلَيْه"[٣]، فينبغي له أن يَتَحَرّى كيف يَحْجُز!

مَقامُ الْإِدْهاشِ

[٣] فإذا الملأ مَشْغولون عن ذلك الذي ينبغي لشاعرنا في الاعتذار إلى سيف الدولة، بالأربعَ عشرةَ كلمة، التي أخرج بها في قصيدته السابقة، بيته الأربعين!

فيقول:

---

[١] ابن رشيق: ٢/١٨٠.

[٢] السابق نفسه.

[٣] السابق نفسه.

- أَقِلْ أَنِلْ أُنْ صُ نِ احْمِلْ عَلِّ سَ لِّ أَعِدْ زِدْ هَشَّ بَشَّ هَبِ اغْفِرْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ[1]

فإذا هم أكثر شُغْلا بالستَّ عشرةَ كلمة، التي في هذا البيت!

فيقول:

١ "عِشِ ابْقَ اسْمُ سُدْ قُدْ جُدْ مُرِ انْهَ رِ فِ اسْرِ نَلْ غِظِ ارْمِ صِبِ احْمِ اغْزُ اسْبِ رُعْ زَعْ دِ لِ اثْنِ نُلْ

٢ وهذا دُعاءٌ لَوْ سَكَتُّ كُفِيتَه لأَنِّي سَأَلْتُ اللّهَ فيكَ وَقَدْ فَعَلْ"[2]

فإذا هم بُكْمٌ بالأربعِ والعشـ ـرينَ كلمةً التي في هذا البيت، وكأنها أربعة وعشـ ـرون حَجَرًا، قد ملأت أربعة وعشـ ـرين فَمًا، أو كأنها رُقْيَةُ العَقْرَبِ قد عَمِلَتْ فيه[3]!

اسْـ تَحْكَمَ لشـ ـاعرنا الأَمْرُ، "فَوَقَّعَ سَـ ـيْفُ الدَّوْلَةِ تَحْتَ أَقِلْ: أَقَلْنَاكَ، وَتَحْتَ أَنِلْ: يُحْمَلُ إِلَيْكَ مِنَ الدَّراهِمِ ما تُحِبُّ، وَتَحْتَ أَقْطِعْ: أَقْطَعْناكَ ضَـ ـيعةَ كَذا بِبابِ حَلَبَ، وَتَحْتَ احْمِلْ: نَحْمِلُ إِلَيْكَ الْفَرَسَ الْفُلانيَّةَ، وَتَحْتَ عَلِّ: قَدْ فَعَلْنا، وَتَحْتَ سَـ ـلِّ: قَدْ فَعَلْنا، فاسْـ ـلُ، وَتَحْتَ أَعِدْ: أَعَدْناكَ إِلى حالِكَ، وَتَحْتَ زِدْ: يُزادُ كَذا وَكَذا، وَتَحْتَ تَفَضَّـ ـلْ: قَدْ فَعَلْنا، وَتَحْتَ أَدْنِ: أَدْنَيْناكَ، وَتَحْتَ سُـ ـرَّ: قَدْ سَـ ـرَرْناكَ - قالَ أَبو الْفَتْحِ: قالَ أَبُو الطَّيِّبِ: إِنَّما أَرَدْتُ مِنَ التَّسْـ ـرِيَةِ؛ فَأَمَرَ لَه بِجارِيَةٍ - وَتَحْتَ صِـ ـلْ: قَدْ فَعَلْنا. وَكانَ بِحَضْـ ـرَةِ سَـ ـيْفِ الدَّوْلَةِ شَـ ـيْخٌ

---

[1] المتنبي، ب=٣/ ٨٩.

[2] السابق: ٣/٨٩-٩٠.

[3] ابن رشيق: ٢/٣٠؛ فقد شَبَّهَ النقاد بيته الثالث، بِرُقْيَةِ الْعَقْرَبِ!

يضْحَكُ منْهُ، يقُالُ لَهُ الْمعْقلِيُّ، حسَدَ الْمُتنَبِّي عَلى ما أَعْطاهُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ؛ فَقالَ: يا مَوْلايَ، هَلّا قُلْتَ لَه لَمّا قالَ: هَشَّ بَشَّ: هِئْ هِئْ، تَحْكِي الضّحِكَ، لِأَنَّكَ قَدْ وَقَّعْتَ لَه بِما أَرادَ، فَهَلّا ضَحِكْتَ؟ فَضَحِكَ سَيْفُ الدَّوْلَةِ مِنْهُ، وَقالَ: اذْهَبْ يا مَلْعونُ"[١]!

دَعْوَى الْإِدْهاشِ

[٤] لقد علم شاعرنا أنه ممتحن بسيف الدولة ومَلَئه، مِنْ قَبْلِ قيامه فيهم بقصيدته السابقة؛ فأَغْراهم فيها بدروب عَروضيَّة لُغَوِيَّة مُسْتَديرة مُتَداخِلَة، نظر ابن رشيق إلى ما فيها من تَرْكيبٍ وتَقْسيمٍ وتَرْتيبٍ، فبَوَّبَ لها باب "التَّقْسيم" ذا المباحث المختلفة، من كتابه "العُمْدة"- ونظر ابن أبي الإصبع إلى ما فيها من مشابهة تَخْليلِ النَّسّاج للثَّوْبِ الأَدْكَنِ بالخُطوط البيض، فبَوَّبَ لها باب " التَّفْويف " ذا المباحث المختلفة، من كتابه "تَحْرير التَّحْبير". وبَيْنَ ابن رشيق وابن أبي الإصبع، افْتَرَقَ نُقّادُنا القدماء، ولكنهم اجْتَمَعوا على مُراعاة ظاهر ما في عَمَلِ شاعرنا!

ولقد ينبغي أن يُراعى الباطنُ، فيُنْظَر إلى ما في عَمَلِ شاعرنا، من تحري إدهاش سيف الدولة ومَلَئه جميعا، عن أن يَمْتَحنوه، أي تَحْييرِهِمْ في مُرادِه، لِيَغْفُلوا عَنْ مُرادِهِمْ؛ فلقد سَلَكوا تلك الدروبَ العَروضيَّةَ اللُّغَوِيَّةَ

---

[١] المتنبي، ب=٣/ ٨٦.

www.mogasaqr.com

المُسْتَدِيرَةَ المُتَداخِلَةَ؛ فَدَهِشوا كما أراد، وغفلوا؛ فكأنما نَوَّمَهُمْ تَنْوِيمًا مَغْناطِيسِيًّا، ثم وَجَّهَهُمْ، فَاتَّجَهوا[1]!

مَسْأَلَةُ الْبَحْثِ

[٥] لقد أردتُ أن أسلك تلك الدُّروبَ المُسْتَديرَةَ المُتَداخِلَةَ، واعِيًا غَيْرَ غافِلٍ، مُنْصِفًا غَيْرَ مُطَّغِنٍ على شاعرنا ولا مُدْهَشٍ عنه؛ عسى أن أنتبه منها إلى مَعالِمَ تَفْكيرِيَّةٍ عَروضِيَّةٍ لُغَوِيَّةٍ، تُنيرُ مِنْ بَصيرَتي اللُّغَوِيَّةِ الْعَليلَةِ، وَتُخْصِبُ مِنْ حَياتي الثَّقافيَّةِ الْكَليلَةِ!

وإذا كان شاعرنا قد أَدْهَشَ الملأ بمعالم بَعْضِ أبياته، فقد كان حَرِيًّا أن يدهشهم -لولا غَفْلَتُهُمْ- بمعالم قَصيدته كُلِّها؛ فَمِنْ ثَمَّ رأيت أن ينقسم البحث على مَبْحَثَيْنِ: أَوَّلُهما في مَعالِمِ الْإِدْهاشِ الْعامَّةِ، التي يستنبطها مُتَأَمِّلُ الْقَصيدَةِ - والآخَرُ في مَعالِمِ الْإِدْهاشِ الْخاصَّةِ، التي يستنبطها مُتَأَمِّلُ الْبَيْتِ.

---

[1] ابن منظور: د هـ ش؛ فقد ذكر أن الدَّهَشَ "ذَهابُ الْعَقْلِ مِنَ الذَّهَلِ وَالْوَلَهِ، وَقيلَ: مِنَ الْفَزَعِ وَنَحْوِه. دَهِشَ دَهَشًا، فَهُوَ دَهِشٌ، ودُهِشَ، فَهُوَ مَدْهوشٌ -وَكَرِهَها بَعْضُهُمْ- وَأَدْهَشَهُ اللهُ، وَأَدْهَشَهُ الْأَمْرُ. وَدَهِشَ الرَّجُلُ -بالكسر- دَهَشًا: تَحَيَّرَ". ولقد ذَكَّرَتْ هذه الفقرة لأخي الكريم الأستاذ الدكتور خالد فهمي، فذَكَّرَني أنها تُصَدِّقُ الكلمةَ المشهورة فيه: "مَلَأَ الدُّنْيا وَشَغَلَ النّاسَ"؛ فأَدْهَشَني أَنْ أُنْسيتُها، وهي لابن رشيق!

مَعالِمُ الْإِدْهاشِ الْعامَّةُ

جُمَلُ فِقْرَةِ الشَّكْوى[١]

[٦] في ثلاثة الأبيات الأولى :

١ أَجابَ دَمْعي وَما الدّاعي سوى طَلَلٍ دَعا فَلَبّاهُ قَبْلَ الرَّكْبِ وَالْإِبِلِ/[1]

٢ ظَلِلْتُ بَيْنَ أُصَيْحابي أُكَفْكِفُه (وَظَلَّ يَسْفَحُ بَيْنَ الْعُذْرِ وَالْعَذَلِ)[3]

٣ أَشْكُو النَّوى وَلَهُمْ مِنْ عَبْرَتي عَجَبٌ/[2] كَذاكَ كُنْتُ وَما أَشْكو سِوَى الْكِلَلِ/[4]

استهل شاعرُنا اعتذاره بشَكْواه بَيْنَ حبيبته، من بعد أن كان يشكو قُرْبَها، وأَنْ لَيْسَ أَحرى منه بالشَّفَقَة - بأربع جمل (١-٤): استأنف الثانية منها عن الأولى، واعترض الثانية بالثالثة، واستأنف الرابعة عن الثانية. وأوهم المتلقي المتعجل أن الجملة الثانية جملتان: "ظَلِلْتُ... أُكَفْكِفُه"، و"أَشْكو... عَجَبٌ"، حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى أن جملة "أَشْكو... عَجَبٌ"، حال

---

[١] مفهوم الجملة الذي اعتمدته في تحديد حدودها بالخطوط المائلة، وتمييز أعدادها بالأرقام الأعجمية عليها- هو المشهور عن الجملة الكبرى في كتب النحو التعليمية العربية، أنها مُرَكَّبٌ لُغَوِيٌّ ذو عنصرين مُؤَسِّسَيْنِ، رُبَّمَا انْضافَتْ إِلَيْهِما فيه أَوْ إِلى أَحَدِهِما، عَناصِرُ أُخْرى مُكَمِّلَةٌ (مُتَعَلِّقاتٌ)، أَوْ مُلَوِّنَةٌ (أَدَواتٌ). ومن طبائع الأبحاث العلمية الثابتة، أنه إذا زادَ فيها التَّنْظيرُ نَقَصَ التَّطْبيقُ، ولما آمنت بما في زيادة التطبيق مِنْ خَيْرٍ كَثيرٍ لا أستغني عنه، تَحَرَّيْتُ دائمًا كَبْحَ جِماحِ التَّنْظيرِ، وكُلٌّ مُيَسَّرٌ -إن شاء الله- لِما آمَنَ بِه!

من فاعل "أُكَفْكِفُه " - اجتمع في رَأْيِه جُزْآ الجملة الثانية، على رغم اعتراض الثالثة بينهما!

ولقد عود شاعرنا متلقي شعره، عادة إرسال الأمثال[١]، أي تَحَرّي بَسْطِ مُرَكَّبِ الْجُمْلَةِ من جمله، على مُرَكَّبِ الشَّطْرِ من أبياته، أو على مُرَكَّبِ الْبَيْتِ كله[٢]، واستئنافِ الجملِ بعضِها عن بعضٍ؛ حتى يُغْرِيَهُمْ باستيعاب كل مركب مستقل بنفسه، واستعماله؛ فأولعوا بالتَّفْتيش عن ذلك - ومَنْ عَوَّدَ النّاسَ شَيْئًا طالَبوهُ به! - فوجدوه مرارا؛ فعرفوه، واطمأنوا - وفقدوه مرارا؛ فأنكروه، ولم يَقَرَّ لهم قَرارٌ؛ حتى يَسْبُروا غَوْرَ فقْدانه!

لقد مَنَعَ شاعرُنا الجملَ الأربعَ أن تَسيرَ في الناس مَسيرَ الأمثال، إلا الجملةَ الأولى التي أخرج بها البيت الأول، فأما الثانية فقد أخرج بها صَدْرَي الثاني والثالث وأبقاها منقسمة الدلالة مضطربتها بينهما، وأما الثالثة التي أخرج بها عجز الثاني، والرابعة التي أخرج بها عَجُزَ الثالث- فأبقاهما ناقصَتَي الدَّلالة؛ ولا ريب في أنه قامَ بتلك الجمل الثلاثة الممنوعة، في مَقامِ ضَعْفٍ - وإن كان من أدلة صِدْقِ الحُبِّ- يَكْرَهُ أن يشتهر به!

جُمَلُ فِقْرَةِ الْيَأْسِ

[7]ثم في ستة الأبيات التالية :

٤ وَما صَبابَةُ مُشْتاقٍ عَلى أَمَلٍ مِنَ اللِّقاءِ كَمُشْتاقٍ بِلا أَمَلِ/5

---

[١] المحاسني: ١١٠.

[٢] صقر: ب=١٩٩؛ ففيها قياس لمقادير الأمثال الشعرية السائرة.

٥ مَتى تَزُرْ قَوْمَ مَنْ تَهْوى زِيارَتَها/[6] لا يُتْحِفوكَ بِغَيْرِ الْبيضِ وَالْأَسَلِ/[7]
٦ وَالْهَجْرُ أَقْتَلُ لي مِمّا أُراقِبُه/[8] أَنَا الْغَريقُ/[9] فَما خَوْفي مِنَ الْبَلَلِ/[10]
٧ ما بالُ كُلِّ فُؤادٍ في عَشيرَتِها بِهِ الَّذي بي وَما بي غَيْرُ مُنْتَقِلِ/[11]
٨ مُطاعَةُ اللَّحْظِ في الْأَلْحاظِ مالِكَةٌ لِمُقْلَتَيْها عَظيمُ الْمُلْكِ في الْمُقَلِ
٩ تَشَبَّهُ الْخَفِراتُ الْآنِساتُ بِها في مَشْيِها فَيَنَلْنَ الْحُسْنَ بِالْحِيَلِ/[12]

انتقل شاعِرُنا إلى يَأْسه من حبيبته العالية المكانة في نفسها ومن قومها وأترابها، وأَنْ ليس أَعْذَر مِنْ عَجْزه عنها[1]- بثماني جمل (٥-١٢)، استأنف السادسة منها عن الخامسة، ورَتَّبَ السابعة على السادسة، واستأنف الثامنة عن السابعة، والتاسعة عن الثامنة، والعاشرة عن التاسعة، والحادية عشرة عن العاشرة، والثانية عشرة عن الحادية عشرة. وأوهم المتلقي المتعجل أن الجملة الثانية عشرة أربعُ جمل: "مُطاعَةُ... لِمُقْلَتَيْها"، و"عَظيمُ... الْمُقَل"، و"تَشَبَّهُ... مَشْيِها"، و"يَنَلْنَ... بالْحِيَل"؛ حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى أن " لِمُقْلَتَيْها"، خبر " عَظيمُ..."، وأن جملتهما خبر ثالث للمبتدأ المحذوف المقدر بـ " هي"، بعد " مُطاعَةُ اللَّحْظِ..."، و"مالِكَةٌ"، وأن جملة " تَشَبَّهُ... مَشْيِها"، خبر رابع، وأن جملة "يَنَلْنَ... بِالْحِيَل"، معطوفة على هذا الخبر الرابع- اجْتَمَعَتْ في رَأْيه أجزاءُ الجملة.

---

[1] شاكر: ٣٤٦؛ فقد كانت هذه الفقرة من أدلته على أن هذه الحبيبة هي خولة أخت سيف الدولة.

ولم يَمْنَعْها أن تَسيرَ مَسيرَ الأمثال، إلا الجملةَ الثانية عشرة؛ فقد أخرج بالجملة الخامسة منها البيت الرابع، وبالسادسة والسابعة الخامس، وبالثامنة صَدْرَ السادس، وبالتاسعة والعاشرة عَجُزَه، وبالحادية عشرة السابع، فأما الثانية عشرة فقد أخرج بها البيتين الثامن والتاسع كليهما؛ وكأنما رأى المعنى فيها، ثابتًا في حبيبته، ينْبَغي ألا يُنْقَلَ إلى غيرها!

جُمَلُ فِقْرَةِ الْحِكْمَةِ

[8]ثم في البيتين التاليين :

١٠قَدْ ذُقْتُ شِدَّةَ أَيّامي وَلَذَّتَها/[13] فَما حَصَلْتُ عَلى صابٍ وَلا عَسَلِ/[14]

١١وَقَدْ أَراني الشَّبابُ الرّوحَ في بَدَني/[15] وَقَدْ أَراني الْمَشيبُ الرّوحَ في بَدَلي/[16]

انتقل شاعِرُنا إلى حِكْمَتِه في الاستكانة إلى المِقْدارِ، وأن ليس أَمْكَنَ مِنْ يأسه من حبيبته - بأربع جمل (١٣-١٦)، عطف الرابعة عشرة منها على الثالثة عشرة، وعطف الخامسة عشرة والسادسة عشرة على الرابعة عشرة. وأوهم المتلقي المتعجل أنه أكد بالجملة السادسة عشرة، الجملة الخامسة عشرة؛ حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى اختلاف الفاعِلَيْن: "الْمَشيبُ"، و"الشَّبابُ"، والمَجْرورَيْن: "بَدَلي"، و"بَدَني"- افْتَرَقَت في رَأْيِه الجملتان.

ولم يمنعها أن تسير مسير الأمثال؛ فقد أخرج بالجملتين الثالثة عشرة والرابعة عشرة منها البيت العاشر، وبالخامسة عشرة والسادسة عشرة الحادي عشر؛ ولا ريب في أنه يحب أن يشتهر بهذه البَصيرةِ النّافِذَة!

جُمَلُ فِقْرَةِ الذِّكْرى

[9]ثم في أربعة الأبيات التالية:

١٢ وَقَدْ طَرَقْتُ فَتاةَ الْحَيِّ مُرْتَدِيًا بِصاحِبٍ غَيْرِ عِزْهاةٍ وَلا غَزِلِ/[17]

١٣ فَباتَ بَيْنَ تَراقِينا نُدَفِّعُه وَلَيْسَ يَعْلَمُ بِالشَّكْوى وَلا الْقُبَلِ/[18]

١٤ ثُمَّ اغْتَدى وَبِهِ مِنْ رَدْعِها أَثَرٌ عَلى ذُؤابَتِه وَالْجَفْنِ وَالْخِلَلِ

١٥ لا أَكْسِبُ الذِّكْرَ إِلّا مِنْ مَضارِبِه أَوْ مِنْ سِنانٍ أَصَمِّ الْكَعْبِ مُعْتَدِلِ/[19]

انتقل شاعِرُنا إلى ذِكْرى إِحْدى فَتَكاته، وأَنْ لَيْسَ أَقْعَد منه باليأس عن قُدْرة - بثلاث جمل (١٧-١٩)، عطف الثامنة عشرة منها على السابعة عشرة، والتاسعة عشرة على الثامنة عشرة. وأوهم المتلقي المتعجل أن الجملة التاسعة عشرة جملتان: "اغْتَدى... وَالْخِلَل"، و"لا أَكْسِبُ... مُعْتَدِل "؛ حتى إذا ما كَرَّر النَّظَرَ، فانتبه إلى أن جملة " لا أَكْسِبُ... مُعْتَدِل"، حال أخرى من فاعل " اغتدى"، وألّا إشكال في صُحبة سيفه بمقامي الحب والحرب - اجْتَمَعَ في رَأْيِه جُزْآ الجملة.

ولم يمنعها أن تسير مسير الأمثال، إلا التاسعة عشرة؛ فقد أخرج بالسابعة عشرة البيت الثاني عشر، وبالثامنة عشرة الثالث عشر، فأما التاسعة عشرة فقد أخرج بها البيتين الرابع عشر والخامس عشر كليهما؛ وكأنما كَرِهَ أن يشتهر سَيْفُه مَعَ شِدَّته بِتَعَطُّرِه!

جُمَلُ فِقْرَةِ الْجودِ

[10]ثم في ستة الأبيات التالية:

١٦ جادَ الْأَميرُ بِه لي في مَواهِبِه (فَزانَها/[21] وَكَساني الدِّرْعَ فِي الْحُلَلِ)[22]

١٧ وَمِنْ عَلِيِّ بْنِ عَبْدِ اللّهِ مَعْرِفَتي بِحَمْلِه/[20] مَنْ كَعَبْدِ اللّهِ أَوْ كَعَلي

١٨ مُعْطِي الْكَواعِبِ وَالْجُرْدِ السَّلاهِبِ وَالْبيضِ الْقَواضِبِ وَالْعَسّالَةِ الذُّبُلِ/[23]

١٩ ضاقَ الزَّمانُ وَوَجْهُ الْأَرْضِ عَنْ مَلِكٍ مِلْءِ الزَّمانِ وَمِلْءِ السَّهْلِ وَالْجَبَلِ

٢٠ (فَنَحْنُ في جَذَلٍ/[25] وَالرّومُ في وَجَلٍ/[26] وَالْبَرُّ في شُغُلٍ/[27] وَالْبَحْرُ في خَجَلِ)[28]

٢١ مِنْ تَغْلِبَ الْغالِبينَ النّاسَ مَنْصِبُه وَمِنْ عَدِيٍّ أَعادي الْجُبْنِ وَالْبَخَلِ/[24]

انتقل شاعِرُنا إلى جود عَلِيِّ بْنِ عَبْدِ اللّهِ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الْحَمْدانِيِّ، وأَنْ لَيْسَ أَمْلأَ مِنْه للدنيا - بتسع جمل (٢٠-٢٨)، اعترض العشرين منها بالحادية والعشرين والثانية والعشرين المتعاطفتين، واستأنف الثالثة والعشرين عن العشرين، والرابعة والعشرين عن الثالثة والعشرين، واعترضها بأربع الجمل من الخامسة والعشرين إلى الثامنة والعشرين، المتعاطفات. وأوهم المتلقي المتعجل أن جملة " مِنْ عَلِيِّ... بِحَمْلِه"، ليست من الجملة العشرين، وذبذبه بين أن تكون حالا من " الدِّرْعَ " في آخر الجملة الثانية والعشرين، وبين أن تكون جملة جديدة؛ حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى أنها حال من ضمير السيف في " به"، وأن رابطها هو العَلَم " عَلِيِّ " الذي استعمله في موضع ضميره - اجْتَمَعَ في

رَأْيِه جُزْآ الجملة، ولا سـ يما أن ضـ مير " بِحَمْلِه " المذكر، لن يعود على " الدِّرْعَ " المؤنثة. ثم أوهمه أن الجملة الرابعة والعشرين جملتان: "ضاقَ الزَّمانُ... وَالْجَبَل"، و"مِنْ تَغْلِبَ... وَالْبَخَل "، حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَر، فانتبه إلى أن جملة " مِنْ تَغْلِبَ... الْبَخَل"، نعت لـ" مَلِكٍ"- اجْتَمَعَ في رَأْيِه جُزْآ الجملة.

ولم يمنعها أن تسـ ير مسـ ير الأمثال، إلا ثلاث الجمل العشـ رين والثالثة والعشرين والرابعة والعشرين؛ فقد أخرج بالحادية والعشرين والثانية والعشرين منها عجز البيت السـادس عشـر، وبالخامسـة والعشـرين إلى الثامنة والعشـرين، البيت العشرين، فأما الجملة العشرون فقد أخرج بها صدري البيتين السادس عشر والسابع عشر وقليلا من عجز السابع عشر؛ وكأنما كره أن يشتهر بعَجْزِه عن حَمْلِ سَيْفِه مِنْ قَبْلِ سَيْفِ الدَّوْلَةِ - وأما الثالثة والعشرون فقد أخرج بها كثيرا من عجز السـابع عشـر والثامن عشـر كله، وأما الرابعة والعشـرون فقد أخرج بها البيتين التاسـع عشـر والحادي والعشـرين كليهما؛ وكأنما كَرِهَ أَنْ يشتهر بِطَرِيقَةٍ في مَدْحِ سيف الدولة، سَيُنَبِّهُ الشعراء في الأبيات الآتية سريعًا، على ضلالها!

جُمَلُ فِقْرَةِ التَّنْبِيهِ

[11]ثم في أربعة الأبيات التالية:

٢٢وَالْمَدْحُ لاِبْنِ أَبِي الْهَيجاءِ تُنْجِدُه بِالْجاهِلِيَّةِ عَيْنُ الْغَيِّ وَالْخَطَل/[29]

٢٣لَيْتَ الْمَدائِحَ تَسْتَوْفِي مَناقِبَه/[30] فَما كُلَيْبٌ وَأَهْلُ الْأَعْصُرِ الْأُوَل/[31]

٢٤ خُذْ ما تَراهُ (وَدَعْ شَيْئًا سَمِعْتَ بِه/[33] في طَلْعَةِ الشَّمْسِ ما يُغْنيكَ عَنْ زُحَلِ)[34]

٢٥ وقَدْ وَجَدْتَ مَجالَ القَولِ ذا سَعَةٍ/[32] فَإِنْ وَجَدْتَ لِسانًا قائِلًا/[35] فَقُلِ/[36]

انتقل شاعرُنا إلى تَنْبيهِ مادحي سيف الدولة بِسَلَفِه الصالحين، على خطئهم، وأَنْ لَيْسَ أَكْفى من حاضره المَجيد الذي ملأ الدنيا - بثماني جمل (٢٩-٣٦)، استأنف الثلاثين منها عن التاسعة والعشرين، والحادية والثلاثين عن الثلاثين، والثانية والثلاثين عن الحادية والثلاثين، واعترضهما بالثالثة والثلاثين والرابعة والثلاثين، واستأنف الخامسة والثلاثين عن الثانية والثلاثين، ورتب عليها السادسة والثلاثين. وأوهم المتلقي المتعجل أن جملة " قَدْ وَجَدْتَ..."، جديدة مستأنفة عن الرابعة والثلاثين؛ حتى إذا ما كَرَّر النَّظَرَ، فانتبه إلى أنها حال من فاعل " تَراهُ"، اجْتَمَعَ في رَأْيِه جزْآ الجملة.

ولم يمنعها أن تسير مسير الأمثال، إلا الثانية والثلاثين والثالثة والثلاثين؛ فقد أخرج بالتاسعة والعشرين منها البيت الثاني والعشرين، وبالثلاثين صَدْرَ البيت الثالث والعشرين، وبالحادية والثلاثين عَجُزَه، وبالرابعة والثلاثين عَجُزَ الرابع والعشرين، وبالخامسة والثلاثين والسادسة والثلاثين عجز الخامس والعشرين، فأما الثانية والثلاثون فقد أخرج بها قليلًا من صدر الرابع والعشرين وصدرَ الخامس والعشرين، وأما الثالثة والثلاثون فقد أخرج بها كثيرا من صدر البيت الرابع والعشرين؛ وكأنما كَرِهَ أن يشتهر بتَكْذيبِ تُراثِ سيف الدولة التَّليد المَجيد!

جُمَلُ فِقْرَةِ الْإِقْدامِ

[12]ثم في تسعة الأبيات التالية:

٢٦إِنَّ الْهُمامَ الَّذي نَخْرُ الْأَنامِ بِهِ خَيْرُ السُّيوفِ بِكَفَّيْ خَيْرَةِ الدُّوَلِ

٢٧تُمْسي الْأَمانِيُّ صَرْعى دونَ مَبْلَغِه فَما يَقولُ لِشَيْءٍ لَيْتَ ذلكَ لي/[37]

٢٨اُنْظُرْ إِذا اجْتَمَعَ السَّيفانِ في رَهَجٍ إِلى اخْتِلافِهِما فِي الْخَلْقِ وَالْعَمَلِ/[38]

٢٩هَذَا الْمُعَدُّ لِرَيْبِ الدَّهْرِ مُنْصَلِتاً أَعَدَّ هَذا لِرَأْسِ الْفارِسِ الْبَطَلِ/[39]

٣٠فَالْعُرْبُ مِنْهُ مَعَ الْكُدْرِيِّ طائِرَةٌ/[40] وَالرّومُ طائِرَةٌ مِنْه مَعَ الْحَجَلِ/[41]

٣١وَمَا الْفِرارُ إِلَى الْأَجْبالِ مِنْ أَسَدٍ تَمْشي النَّعامُ بِهِ في مَعْقِلِ الْوَعِلِ/[42]

٣٢جازَ الدُّروبَ إِلى ما خَلْفَ خَرْشَنَةٍ/[43] وَزالَ عَنْها وَذاكَ الرَّوْعُ لَمْ يَزُلِ/[44]

٣٣فَكُلَّما حَلَمَتْ عَذْراءُ عِنْدَهُم/[45] فَإِنَّما حَلَمَت بِالسَّبْيِ وَالْجَمَلِ/[46]

٣٤إِنْ كُنْتَ تَرْضى بِأَنْ يُعْطُوا الْجِزى/[47] بَذَلوا مِنْها رِضاكَ/[48] وَمَنْ لِلْعورِ بِالْحَوَلِ/[49]

انتقل شاعِرُنا إلى إِقْدامِ سيف الدولة على خصومه، وفَتْكِه بهم؛ وأَنْ لَيْسَ أَمْلأَ مِنْه للدنيا كَذلِكَ - بثلاث عشرة جملة (٣٧-٤٩)، استأنف الثامنة والثلاثين منها عن السابعة الثلاثين، والتاسعة والثلاثين عن الثامنة والثلاثين، وعطف الأربعين على التاسعة والثلاثين، والحادية والأربعين على الأربعين، واستأنف الثانية والأربعين عن الحادية والأربعين، والثالثة والأربعين عن الثانية والأربعين، وعطف الرابعة والأربعين على الثالثة الأربعين، والخامسة والأربعين على الرابعة والأربعين، والسادسة والأربعين

على الخامسـة والأربعين، واسـتأنف السـابعة والأربعين عن السـادسـة والأربعين، ورتب الثامنة والأربعين عليها، واستأنف التاسعة والأربعين عن الثامنة والأربعين. وأوهم المتلقي المتعجل أن الجملة السـابعة والثلاثين ثلاث جمل: "إِنَّ الْهُمامَ... الدُّول"، و"تُمْسي... مَبْلَغه"، و"ما يَقولُ... لي "، حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى أن جملة " تمسـي... مَبْلَغه"، خبر ثان لاسـم إن في " إِنَّ الْهُمامَ... الدُّول"، وأن جملة " ما يَقولُ... لي"، معطوفة على هذا الخبر – اجتمعت في رأيه أجزاء الجملة. وأوهمه كذلك أن الجملة الثالثة والأربعين نعت لـ " أَسَـدٍ " في الجملة الثانية والأربعين؛ حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانْتَبَه إلى الرجوع فيها عن التَّخْييل إلى التَّحْقيق، افْتَرَقَتْ في رَأْيه الجملتان.

ولم يَمْنَعْها أن تَسـيرَ مَسـيرَ الأمثال، إلا السـابعةَ والثلاثين؛ فقد أخرج بالثامنة والثلاثين البيت الثامن والعشـرين، وبالتاسـعة والثلاثين التاسـع والعشـرين، وبالأربعين والحادية والأربعين الثلاثين، وبالثانية والأربعين الحادي والثلاثين، وبالثالثة والأربعين والرابعة والأربعين الثاني والثلاثين، وبالخامسـة والأربعين والسـادسـة والأربعين الثالث والثلاثين، وبالسـابعة والأربعين والثامنة والأربعين والتاسـعة والأربعين الرابع والثلاثين، فأما السـابعة والثلاثون فقد أخرج بها البيتين السـادس والعشـرين والسـابع والعشـرين؛ وكأنما رأى المعنى فيها، ثابتًا كذلك في سـيف الدولة، يَنْبَغي أَلّا يُنْقَلَ إلى غيره!

جُمَلُ فِقْرَةِ التَّعْليقِ

[13]ثم في ثلاثة الأبيات التالية:

٣٥ناديْتُ مَجْدَكَ في شِعْري وَقَدْ صدَرا يا غَيْرَ مُنْتَحلٍ في غَيْرِ مُنتَحَل

٣٦بِالشَّرْقِ وَالْغَرْبِ أَقْوامٌ نُحِبُّهُم فَطالعاهُمْ وَكونا أَبْلَغَ الرُّسُل

٣٧وعَرِّفاهُمْ بِأَنّي في مَكارِمه أُقَلّبُ الطَّرْفَ بَيْنَ الخَيْلِ وَالْخَوَل/[50]

انتقل شاعِرُنا إلى تَعْليق مَجْده بمَجْد سيف الدولة، وأَنْ لَيْسَ أَشْبه به منه، عَدْوًا على هذه الحياة الدنيا وظُهورًا مَعًا، كَرًّا وفَرًّا وإِقْبالًا وإِدْبارًا مَعًا! - بجملة واحدة (٥٠)، أوهم المتلقيَ المتعجل أنها ست جمل: "ناديْتُ... صَدَرا"، و"يا غَيْرَ... مُنتَحَلِ"، و"بِالشَّرْقِ... نُحِبُّهم"، و"طالِعاهُمْ"، و"كونا... الرُّسُل"، و"عَرِّفاهُمْ... الخَوَل"؛ حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى أنها جملة قَوْلِيَّة إطارِيَّةٌ بحالِ فاعلها المحذوفة المقدرة بـ" قائلا"، وأن خَمْسَ الجُمَلِ " يا غَيْرَ... مُنتَحَلِ"، و"بِالشَّرْقِ... نُحِبُّهم"، و"طالِعاهُمْ"، و"كونا... الرُّسُل"، و"عَرِّفاهُمْ... الخَوَل " - هي مُكَوِّنات مَقولِ تلك الحال؛ ابْتُدِئَ بأولاها، ثم اسْتُؤْنِفَتْ عنها الثانية، ثم اسْتُؤْنِفَت عن الثانية الثالثةُ، ثم عُطِفَتِ الرابعة والخامسة على الثالثة - اجْتَمَعْت في رَأْيِه أَجْزاءُ الجملة!

ومَنَعَها أن تسيرَ مَسيرَ الأمثال، فقد أخرج بها ثلاثةَ الأبياتِ كُلَّها، وكأنما كَرِهَ أَنْ يَسْتَعْلِنَ بمساواةِ مَجْده لِمَجْدِ سَيْفِ الدولة!

جُمَلُ فِقْرَةِ الرَّجاءِ

[14]ثم في أربعة الأبيات التالية:

٣٨يا أَيُّهَا الْمُحسِنُ الْمَشْكورُ مِنْ جِهَتي وَالشُّكْرُ مِنْ قِبَلِ الإِحْسانِ لا قِبَلي/[51]

٣٩ما كانَ نَوْمِيَ إِلّا فَوْقَ مَعْرِفَتي بِأَنَّ رَأْيَكَ لا يُؤْتى مِنَ الزَّلَلِ/[52]

٤٠أَقِلْ/[53] أَنِلْ/[54] أَقْطِعِ/[55] احْمِلْ/[56] عَلِّ/[57] سَلِّ/[58] أَعِدْ/[59] زِدْ/[60] هَشَّ/[61] بَشَّ/[62] تَفَضَّلْ/[63] أَدْنِ/[64] سُرَّ/[65] صِل/[66]

٤١لَعَلَّ عَتْبَكَ مَحْمودٌ عَواقِبُه/[67] فَرُبَّما صَحَّتِ الْأَجْسامُ بِالْعِلَلِ/[68]

انتقل شاعرُنا إلى رَجاءِ عَفْوِ سَيْفِ الدولة وإِحْسانِه، وأَنْ لَيْسَ أَوْلى منه لذلك، ولا أَقْدَر عليه، ولا أَنْفَع به - بثماني عشرة جملة (٥١-٦٨)، استأنف بعضها عن بعض، حتى عطف الثامنة والستين على السابعة والستين. وأوهم المتلقي المتعجل أن كُلَّ جملة من الرابعة والخمسين حتى السادسة والستين، بَدَلٌ من سابقتها؛ حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى فروق ما بين أفعالها بعضها وبعض؛ افترقت في رأيه الجمل الأربع عشرة!

ومنعها أن تسير مسير الأمثال، إلا الحادية والخمسين التي أخرج بها البيت الثامن والثلاثين، والثانية والخمسين التي أخرج بها التاسع والثلاثين، والسابعة والستين والثامنة والستين اللتين أخرج بهما البيت الحادي والأربعين، فأما الثالثة والخمسون إلى السادسة والستين، فقد أخرج بكل منها جزءا من أربعة عشر جزءا من البيت الأربعين؛ فلا ريب في أنه أراد كتمان مطالبه عن خصومه في مجلس سيف الدولة!

جُمَلُ فِقْرَةِ الثَّناءِ

[15]ثم في سبعة الأبيات التالية:

٤٢ وَما سَمِعْتُ وَلا غَيْري بِمُقْتَدِرٍ أَذَبَّ مِنْكَ لِزورِ الْقَوْلِ عَنْ رَجُلِ

٤٣ لِأَنَّ حِلْمَكَ حِلْمٌ لا تَكَلَّفُه (لَيْسَ التَّكَحُّلُ في الْعَيْنَيْنِ كَالْكَحَلِ)[70]

٤٤ وَما ثَناكَ كَلامُ النّاسِ عَنْ كَرَمٍ/[69] وَمَنْ يَسُدُّ طَريقَ الْعارِضِ الْهَطِلِ/[71]

٤٥ أَنْتَ الْجَوادُ بِلا مَنٍّ وَلا كَدَرٍ وَلا مِطالٍ وَلا وَعْدٍ وَلا مَذَلِ/[72]

٤٦ أَنْتَ الشُّجاعُ إِذا ما لَمْ يَطَأْ فَرَسٌ غَيْرَ السَّنَوَّرِ وَالْأَشْلاءِ وَالْقُلَلِ

٤٧ وَرَدَّ بَعْضُ الْقَنا بَعْضًا مُقارَعَةً كَأَنَّه مِنْ نُفوسِ الْقَوْمِ في جَدَلِ/[73]

٤٨ لا زِلْتَ تَضْرِبُ مَنْ عاداكَ عَنْ عُرُضٍ بِعاجِلِ النَّصْرِ في مُسْتَأْخِرِ الْأَجَلِ/[74]

انتقل شاعرُنا إلى الثَّناءِ على سَيْفِ الدَّوْلة الخيِّرِ كُلَّه؛ وأَنْ لَيْسَ أَجْمَعَ منه لِلخِصالِ الكَرِيمة المُخْتَلِفَة المُؤْتَلِفَة - بِستّ جمل (٦٩-٧٤)، اعترض التاسعة والستين منها بالسبعين، واستأنف الحادية والسبعين عن التاسعة والستين، والثانية والسبعين عن السبعين، والثالثة والسبعين عن الثانية والسبعين، والرابعة والسبعين عن الثالثة والسبعين. وأوهم المتلقي المتعجل أن الجملة التاسعة والستين جملتان: " ما سَمِعْتُ... لا تَكَلَّفُه"، و"ما ثَناكَ... كَرَمٍ"؛ حتى إذا ما كَرَّرَ النَّظَرَ، فانتبه إلى أن جملة " ما ثَناكَ... كَرَمٍ"، معطوفة على المصدر المؤول " أَنَّ حِلْمَكَ..."، في معنى " لأن حلمك غير مُتَكَلَّفٍ، وكرمك غير مَثْنِيٍّ " - اجْتَمَعَ في رَأْيِه جُزْآ الجملة!

ولم يَمْنَعْها أَنْ تَسـ يرَ مَسـ يرَ الأمثال، إلا التاسـ عةَ والسـ تين والثالثة والسـ بعين؛ فقد أخرج بالسـ بعين عجز البيت الثالث والأربعين، وبالحادية والسبعين عجز الرابع والأربعين، وبالثانية والسبعين البيت الخامس والأربعين، وبالرابعة والسـبعين الثامن والأربعين، فأما التاسـعة والسـتون فقد أخرج بها البيت الثاني والأربعين وصـ ـدري الثالث والأربعين والرابع والأربعين، وأما الثالثة والسبعون فقد أخرج بها البيتين السادس والأربعين والسابع والأربعين كليهما، وكأنما رأى المعني فيهما، ثابتًا كذلك في سـ ـيف الدولة، ينْبَغي ألا يُنْقَل إلى غيره!

فِقَرُ فَصْلِ الْغَزَلِ

[16]لقد كَوَّنَ شـ ـاعرنا بشَـ كْواه فقرة أولى اسْـ تَعْطَفَ بها سـ يف الدولة، وبيأسه فقرة ثانية طَمْأَنَه فيها على صِـدْقِ شَكْواه، وبحِكْمته فقرة ثالثة طَمْأَنَه فيها على صـ ـدْقِ يَأْسـ ـه، وبذِكْراه فقرة رابعة حَيَّرَه فيها عَنْ خبيئة مَقْدِرَتِه؛ حتى تَكَوَّنَ بالغزل فَصْـ ـلٌ أول من خمسـ ـة عشـ ـر بيتا (١-١٥)، تكفَّل له بالانتباه والانعطاف، ابتدأه بفقرته الأولى، وعطف عليها الثانية، ثم اسـ ـتأنف الثالثة، وعطف عليها الرابعة؛ فوَثَّقَ علاقة اليأس بالشـ ـكوى، لِيَدُلَّ على أن شَـ كْواه إنما هي شَـ كْوى يائسٍ لا يُحَرِّكُه طَمَعٌ، ووَثَّقَ علاقة الذِّكْرى بالحِكْمة، لِيَدُلَّ على أن ذِكْراه إنما هي ذِكْرى حكيمٍ لا تَغْلِبُه شَهْوة!

فِقَرُ فَصْلِ الْمَدْحِ

[17]ثم كَوَّنَ شاعرنا بجود سيف الدولة فِقْرة خامسة مَثَّلَه له فيها بكلِّ سَبيلٍ، وبتَنْبيه غافلي مادحيه فقرة سادسة أغراه فيها بالسَّبْق كُلِّه، وبإِقْدامه فقرة سابعة مَثَّلَه له فيها بكلِّ سَبيلٍ كذلك، وبتَعْليقه لنفسه به فقرة ثامنة عَلَّقَ فيها مَجْدَه الواقعيَّ بمَجْدِه الفَنِّيّ؛ حتى تَكَوَّنَ بالمدح فَصْلٌ ثانٍ من اثنين وعشرين بيتا (١٦-٣٧)، تكفَّل له بالارْتياح والانْشِراح، ابتدأه بفقرته الخامسة، وعطف عليها السادسة، ثم استأنف السابعة، ثم الثامنة؛ فوَثَّقَ علاقة التَّنْبيه بالجود، ليَدُلَّ على قيامه هو مقام الْمُنْتَظِر له، ولم يوَثِّقْ علاقة التَّعْليقِ بالإِقْدام، ليَدُلَّ على أن مَجْدَ سيف الدولة الواقعيَّ الذي عَلَّقَ به مَجْدَه الفنيَّ، قد تَداخَلَ فيه الجودُ والإقدامُ، على منهج قوله في أبي شجاع فاتكٍ غلامِ الإخشيد سنة ٣٤٨هـ بعدما رحل هو عن سيف الدولة مُضْطَرًّا:

لَوْلا الْمَشَقَّةُ سادَ النّاسُ كُلُّهُم اَلْجودُ يُفْقِرُ وَالْإِقْدامُ قَتّال!

فِقَرُ فَصْلِ الْعُتْبى

[18]ثُمَّتَ كَوَّنَ شاعرنا برَجائِه فقرة تاسعة عدد فيها لسيف الدولة مطالبه، وبثَنائه فقرة عاشرة أخيرة أخفى فيها بمعالِمِ مَجْد سيف الدولة مَعالِمَ مَطالِبِه؛ حتى تَكَوَّنَ بالعُتْبى فَصْلٌ ثالث من أحد عشر بيتا (٣٨-٤٨)، تَكَفَّلَ له بالعَفْو والإِحْسان، ابتدأه بفقرته التاسعة، وعطف عليها العاشرة؛ فوَثَّقَ علاقة الثَّناءِ بالرَّجاءِ، لِيَدُلَّ على أن في إِنْفاذ مطالبه مُفْتَتَحَ باب المَجْد الواسع!

فُصولُ الْقَصيدَةِ

[19]لقد كون شاعرنا نصه من تلك الفصول الثلاثة، ولكنه وَسَّطَ مقدار فصل الغَزَلِ وقَدَّمَه على قَسيمَيْه، تَوَسُّلا إلى انتباه سيف الدولة أولا وانعطافه، وطَوَّلَ مقدار فصل المَدْح ووَسَّطَه بين قَسيمَيْه، تَوَسُّلا إلى ارتياحه ثانيًا وانشراحه، وقَصَّرَ مقدار فصل العُتْبى وأَخَّرَه عن قَسيمَيْه، تَوَسُّلا إلى عَفْوه آخرا وإِحْسانه؛ فأعطى كُلًّا حَقَّه من المِقْدار ومن التَّرْتيب جميعًا معًا، وأَحْسَنَ سِياسَةَ المُعْتَذِرِ إليه، وكان جديرًا أن يُجاب!

مَعالِمُ الْإِدْهاشِ الْخاصَّةُ

جُمَلُ الثَّلاثَةِ الْأَبْياتِ

[٢٠] أخرج شاعرنا بيته الأربعين من قصيدته السابقة، بأربع عشرة جملة- ثم ارتجل بيتا ثانيًا بست عشرة جملة؛ فإذا هو بيته الأربعون نفسه، غيرَ أربع جمل استحدثها فيه بَدَلَ جُمْلَتَيْنِ في سَلَفِه- ثم ارتجل بيتا ثالثًا أَوَّلَ نُتْفَةٍ ذاتِ بَيْتَيْنِ اثْنَيْنِ، بأربع وعشرين جملة- على النحو الآتي:

١ أَقِلْ/[1] أَنِلْ/[2] أَقْطِعِ/[3] احْمِلْ/[4] عَلِّ/[5] سَلِّ/[6] أَعِدْ/[7] زِدْ/[8] هَشَّ/[9] بَشَّ/[10] تَفَضَّلْ/[11] أَدْنِ/[12] سُرَّ/[13] صِلِ/[14]

٢ أَقِلْ/ أَنِلْ/ أَنْ/[15] صُنِ/[16] احْمِلْ/ عَلِّ/ سَلِّ/ أَعِدْ/ زِدْ/ هَشَّ/ بَشَّ/ هَبِ/[17] اغْفِرْ/[18] أَدْنِ/ سُرَّ/ صِلِ/

٣ عِشِ/[19] ابْقَ/[20] اسْمُ/[21] سُدْ/[22] قُدْ/[23] جُدْ/[24] مُرِ/[25] انْهَ/[26] رِ/[27] فِ/[28] اسْ رِ/[29] نَلْ/[30] غِظِ/[31] ارْمِ/[32] صِبِ/[33] احْمِ/[34] اغْزُ/[35] اسْبِ/[36] رُعْ/[37] زَعْ/[38] دِ/[39] لِ/[40] اثْنِ/[41] نُلْ/[42]

لقد وَزَنَ شاعرنا قصيدته من بحر البسيط، الذي سلكه الخليل بن أحمد (أبو علم العروض)، في دائرة المختلف، فأَخْرَجَتِ البيت منه بثماني تفعيلات (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)- والتزم في كل بيت من أبيات قصيدته خَبْنَ التفعيلتين الرابعة (العروض)، والثامنة (الضرب)، على نمط عروضي قديم مشهور قَصْدًا- ثم تَسْليمَ الثالثة والسادسة (قبل العروض وقبل الضرب) عَفْوًا، لِيُعالِجَ ما غَيَّرَ

(خَبَنَ)، بما سَـلَّمَ (لم يغيِّرْ)، وكأنَّ تفْعيلَتَيْ أَواخِرِ الشَّطْرَيْنِ، كُلْتَا واحِدَةٌ (مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ). ثم سَلَّمَ التفعيلة الأولى في ثمانية وعشرين بيتا (٥٨,٣٣٪)، من الثمانية والأربعين، وخَبَنَ الثانية في ثلاثين (٦٢,٥٠٪)، والخامسة في تسعة وعشرين (٦٠,٤١٪)، وكذلك السادسة (٦٠,٤١٪).

وقفَّى قصيدته بقوافي اللّامية المكسورة المجردة الموصولة بالياء. ثم وَزَنَ شاعرنا نُتْفَتَه من بحر الطويل، الذي سلكه الخليل بن أحمد، في دائرة المختلف نفسها، فَأَخْرَجَت البيت منه بثماني تفعيلات كذلك (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلين)- والتزم في بيتيها قَبْضَ التفعيلات الرابعة (العروض)، والثامنة (الضرب)، على نمط عروضي قديم مشهور قَصْدًا كذلك- والثالثة، ثم تَسْليمَ التفعيلات الأولى والثانية والسادسة عَفْوًا. ثم عاكَسَ بتَسْليم التفعيلة الخامسة من البيت الثاني وقَبْض السابعة، قَبْضَ الخامسة من الأول وتَسْليمَ السابعة. وقفَّى نُتْفَتَه بقافيتي اللّامية الساكنة المجردة. لقد تَحَرَّى شاعرنا في قصيدته ونتفته، أن يكون بين خصائصهما الوَزْنيَّة والقافويَّة كلتيهما، من الفَوارِق، مثلُ الذي بينهما من الجَوامِع، طَرْدًا لباب الإِدْهاشِ على وَتيرَةٍ واحِدَةٍ !

وإذا أهملنا ما كرره شاعرنا في بيته الثاني من جمل بيته الأول، ظهر لنا أنه أخرج أبياته الثلاثة، باثنتين وأربعين جملة. ثم إذا انتبهنا إلى أنه أخرج جمله كلها من هذا النمط [فعل أمر، ضمير مخاطب مستتر وجوبا]، ظهر لنا أنه اعتمد في تَمْييز جمله، على الأفعال وحدها. ثُمَّتَ إذا انطلقنا في تَمْييز هذه

الأفعال الاثنين والأربعين، من مَقاطعِها الصَّوْتيَّةِ، إلى صِيغِها الصَّرْفيَّةِ- عَثَرْنا على خَمْسَةَ عشرَ نَمَطًا صَرْفيًّا، في سِتَّةِ الْأَنْماطِ الصَّوتيَّةِ الآتية:

مَقْطَعٌ قَصيرٌ (س "ساكن"، ح "حركة")

[21] في هذا النمط الصوتي الأول، أربعة أفعال (رِ، فِ، دِ، لِ)، من النمط الصرفي الآتي:

١ ثُلاثِيٌّ، لَفيفٌ مَفْروقٌ واويٌّ يائِيٌّ، مُجَرَّدٌ (عِ):

- رِ= عِ، مادته و ر ي، ومصدره وَرْي= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يجوز أن نُراعِيَ حَذْفَه بما كانَ اتَّحَدَ بَيْنَ شاعِرِنا وسيف الدولة مِنْ آراء، فيكونَ الْمُراد: رِ أَعْداءَك بِظُهورِكَ عَلَيْهِمْ، أي أَصِبْ رِئاتِهم بإيجاعِكَ لَهُمْ، أو أَصِبْ أَجْوافَهُمْ بِالْقَيْحِ- وأن نُهْمِلَه بما يُناسِبُ الْمَقامَ مِنْ سِياسَةِ الاعتذار، فيكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْوَرْيِ[1].
- فِ= عِ، مادته و ف ي، ومصدره وَفاء= فَعال، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يجوز أن نُراعِيَ حَذْفَه،

[1] ابن منظور: و ر ي. ولقد بدا لي ألا أَتَكَثَّرَ بالإحالة عليه كلَّ مرة -فقد فتشت فيه عن كل مادة من مواد الاثنين والأربعين فعلا- ولا على العكبري والواحدي -فقد انتفعت بما شرحا به كُلًّا من أبيات القصيدة والنتفة- ولا على ابن عصفور؛ فقد تَدَرَّبْتُ بما تَذَوَّقَ به صِيَغَ الأفعال، فَجَمَعَ بَيْنَها، وفَرَقَ!

فيكونَ المُراد: ف لِأَوْليائكَ إِحْسـ انَكَ إِلَيْهِمْ، أي أَتِمَّه- وأن نُهْمِلَه؛ فيكونَ المُراد: احْظَ بِالْوَفاءِ.

- د= عِ، مادته و د ي، ومصدره دِيَة= عِلَة، مستتر فيه وجوبًا ضـ ميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يجوز أن نُراعِيَ حَذْفَه؛ فيكونَ المُراد: احْمِلْ دِيات تَبَّعكَ وحَشَـ مِكَ مُتَفَضِّـ لًا عَلَيْهِم- وأن نُهْمِلَه؛ فيكونَ المُراد: احْظَ بِالدِّيَة.
- لِ= عِ، مادته و ل ي، ومصـ دره وَلايَة= فَعالَة، مسـ تتر فيه وجوبًا ضـ ميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يجوز أن نُراعِيَ حَذْفَه؛ فيكونَ المُراد: لِ الْأَمْصـ ارَ مَشْكورًا في وِلايَتِكَ - وأن نُهْمِلَه؛ فيكونَ المُراد: احْظَ بِالْوِلايَة.

لقد اتحد في الأفعال الأربعة، نمطاها الصـ رفِيُّ والصـ وتِيُّ؛ فلم تَضْـ طَرَّ شـاعِرَنا في شـأنها، إلا أَنْ يذكرَ أحد نمطيها؛ فيفضيَ به إلى الآخر؛ فلن يُخْرِجَ أَقَلَّ أنماطها الصـ وتية مقدارا (المقطع القصـ ير)، إلا أَقَلُّ أنماطها الصـ رفية مقدارا (الفعل الثلاثي)، ثم أكثرُها حذفا (اللَّفيف المَفْروق)؛ فهو لا يبقى منه إلا أَقَلُّ ما يبقى في الأفعال !

مَقْطَعٌ طَويلٌ مُغْلَقٌ (س ح س)

[٢٢] في هذا النمط الصوتي الثاني، ستة عشر فعلا (مُرْ، هَبْ، زَعْ، صِلْ، أُنْ، صُنْ، سُدْ، قُدْ، جُدْ، رُعْ، نُلْ، نَلْ، زِدْ، عِشْ، غِظْ، صِبْ)، من أربعة الأنماط الصرفية الآتية :

٢ ثُلاثِيٌّ، صَحيحٌ مَهْموزٌ، مُجَرَّدٌ (عُلْ):

- مُرْ= عُلْ، مادته ء م ر، ومصـدره أَمْر= فَعْل، مسـتتر فيه وجوبًا ضـميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يجوز أن نُراعِيَ حَذْفَه؛ فيكونَ المُراد: مُرْ كُلَّ أَحَدٍ مَسْموعًا أَمْرُكَ- وأن نُهْمِلَه؛ فيكونَ المُراد: احْظَ بِالْأَمْرِ.

٣ ثُلاثِيٌّ، مِثالٌ واوِيٌّ، مُجَرَّدٌ (عَلْ):

- هَب= عَلْ، مادته و هـ ب، ومصدره وَهْب=فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه بما كانَ اتَّحَدَ بَيْنَ شاعِرنا وسيف الدولة مِنْ آراء؛ فيكونَ المُراد: هَبْني رِضاكَ- وأَنْ نُطْلِقَه بما يُناسِبُ الْمَقامَ مِنْ سِياسَةِ الاعتذار؛ فَيَكونَ الْمُراد: هَبْ رِضاكَ مَنِ اسْتَرْضاكَ.
- زَعْ= عَلْ، مادته و ز ع، ومصـدره وَزْع= فَعْل، مسـتتر فيه وجوبًا ضـميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: زَعْ أي كُفَّ بِوَقائِعِكَ مُسَلَّطَهُمْ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بالوَزْعِ.
- صِلْ= عِلْ، مادته و ص ل، ومصـدره وَصْل= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فَيكونَ المُراد: صِلْني بتطَوُّلِكَ وإِنْعامِك- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: صِلْ بِذلِكَ كُلَّ مُتَّصِلٍ بِك.

٤ ثُلاثِيٌّ، أَجْوَفُ واوِيٌّ، مُجَرَّدٌ (فُلْ):

- أُنْ= فُلْ، مادته ء و ن، ومصدره أَوْن= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه، فيكونَ المُراد: أُنْ عَلَيَّ، أَي ارْفُقْ بي- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ الْمُراد: ارفُقْ بِمَنْ لَجَأَ إِلَيْكَ.
- صُنْ= فُلْ، مادته ص و ن، ومصدره صَوْن= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه، فَيكونَ المُراد: صُنْ عِرْضِي عَنْ مُنْتَهِكيه- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ الْمُراد: صُنْ عِرْضَ مَنْ لَجَأَ إِلَيْكَ أَنْ يُنْتَهَكَ.
- سُدْ= فُلْ، مادته س و د، ومصدره سِيادَة= فعالَة، مستتر فيه وجوبًا ضمير فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه، فَيكونَ المُراد: سُدْ أَهْلَ زَمانك بِالْكَرَم وَالْفَضْلِ وَالشَّجاعَةِ- وأَنْ نُهْمِلَه، فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالسِّيادَة.
- قُدْ= فُلْ، مادته ق و د، ومصدره قِيادَة= فعالَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه، فَيكونَ المُراد: قُدِ الْجُيُوشَ إِلى أَعْدائِكَ- وأَنْ نُهْمِلَه، فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْقِيادَة.
- جُدْ= فُلْ، مادته ج و د، ومصدره جود=فُعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَهما، فَيكونَ المُراد: جُدْ بِعَطائِكَ عَلى أَوْلِيائِكَ- وأَنْ نُهْمِلَهما، فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْجود.

- رُعْ= فُلْ، مادته ر و ع، ومصدره رَوْع= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: رُعْ بمَخافَتِكَ أَمْنَ أَعْدائِكَ- وأَنْ نُهمِلَه؛ فَيَكونَ المُراد: احْظَ بِالرَّوْعِ.
- نُلْ= فُلْ، مادته ن و ل، ومصدره نَوْل= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: نُلْ عُفاتَكَ مِنْ جودِكَ- وأَنْ نُهمِلَه؛ فَيَكونَ المُراد: احْظَ بِالنَّوْل.

ه ثُلاثِيٌّ، أَجْوَفُ يائِيٌّ، مُجَرَّدٌ (فَعَلْ):

- نَلْ= فَلْ، مادته ن ي ل، ومصدره نَيْل= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: نَلْ ما تَبْتَغيه بِسَعْدِكَ وَإِقْدامِكَ وَتَأْييدِكَ لأَنَّكَ مُؤَيَّدٌ بِالنَّصْرِ- وأَنْ نُهمِلَه؛ فَيَكونَ المُراد: احْظَ بِالنَّيْل.
- زِد= فِلْ، مادته ز ي د، ومصدره زِيادَة= فِعالَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المُراد: زِدْني فَضْلًا- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فَيَكونَ المُراد: زِدْ فَضْلًا في غَدِكَ مَنْ تَفَضَّلْتَ عَلَيْه في يَوْمِكَ.
- عِشْ= فِلْ، مادته ع ي ش، ومصدره عَيْش= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛

فَيكونَ المُراد: عِشْ في نِعْمَة سالِمًا حَتّى تُفْنِيَ أَعْداءَك- وأَنْ نُهْمِلَه، فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْعَيْشِ.

- غِظْ= فِلْ، مادته غ ي ظ، ومصدره غَيْظ= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه، فَيكونَ المُراد: غِظْ بِظُهورِكَ مَنْ يَحْسُدُكَ- وأَنْ نُهْمِلَه، فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْغَيْظِ.
- صِب= فِلْ، مادته ص ي ب، ومصدره صَيْب=فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه، فَيكونَ المُراد: صِبْ مَنْ تَعْتَمِدُه بِرَمْيِكَ- وأَنْ نُهْمِلَه، فَيَكونَ الْمُرادُ: احْظَ بالصَّيْب.

لقد تَعَدَّدَتْ في هذا النَّمَطِ الصَّوْتِيّ، أَنْماطُه الصَّرْفِيَّةُ، ولكن غلب عليها الأجوف، بزيادة مادته من اللغة، على مادة المثال ومادة الصحيح المهموز الفاء، كلتيهما. أما زيادةُ الواوي من الأجوف على اليائي، فربما كانت لزيادة مادة مُتَعَدّيه من اللغة قليلا على مادة مُتَعَدّي اليائي، ولا يخفى أن منزلة هذه الجمل التي أرادها شاعرنا بين مُراعاة حَذْفِ المفعول وبين إِهْماله، تَنْتَفِعُ بالمُتَعَدّي أَكْثَرَ مِن انْتِفاعِها باللازم!

مَقْطَعانِ؛ قَصيرٌ فَطَويلٌ مُغْلَقٌ (س ح س ح س)

[23]في هذا النمط الصوتي الثالث، ثلاثة أفعال (أَعِدْ، أَقِلْ، أَنِلْ)، من النمطين الصرفيين الآتيين:

٦ ثُلاثِيٌّ، أَجْوَفُ واوِيٌّ، مَزِيدٌ بِالْهَمْزَةِ (أَفِلْ):

- أَعِد= أَفِلْ، مادته ع و د، ومصدره إِعادَة= إِفْعَلَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المُراد: أَعِدْني إلى مَوْضِعي مِنْ حُسْنِ رَأْيِكَ- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فَيَكونَ المُراد: أَعِدْ كُلَّ مَنْ والاكَ إلى مَنْزِلَته.

٧ ثُلاثِيٌّ، أَجْوَفُ يائِيٌّ، مَزِيدٌ بِالْهَمْزَةِ (أَفِلْ):

- أَقِلْ= أَفِلْ، مادته ق ي ل، ومصدره إِقالَة= إِفْعَلَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المُراد: أَقِلْ عَثْرَتي، أي اطَّرِحْها واغفرها- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فَيَكونَ المُراد: أَقِلْ مَنِ اسْتَنْهَضَكَ مِنْ عَثْرَته.
- أَنِلْ= أَفِلْ، مادته ن ي ل، ومصدره إِنالَة= إِفْعَلَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المرادُ: أَنِلْني ما يُعينني على قِلَّتي وفَقْري- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فَيَكونَ المُرادُ: أَنِلْ مَنِ اسْتعانَ بِفَضْلِكَ ما يُعينه.

لقد اجتمع في أفعال هذا النمط الصَّوْتي، نمطان صَرْفيّان بمنزلة نَمَطٍ واحد، لأنهما لم يختلفا إلا في نوع صَوْتِ الجَوْفِ المحذوف واوا أو ياء، ثم هما تَطْوِيرٌ للنمطين الصرفيين الغالبين على النمط الصوتي السابق (المقطع الطويل المغلق)؛ فكأنما أَلَّفَ بينهما شاعرُنا، ولم يَبْعِدِ النُّجْعَةَ!

مَقْطَعانِ؛ طَويلٌ مُغْلَقٌ فَقَصيرٌ (س ح س س ح)

[24]في هذا النمط الصوتي الرابع، خمسة عشر فعلا (هَشَّ، بَشَّ، سُرَّ، اِنْهَ، اِبْقَ، اُسْمُ، اُغْزُ، اِسْرِ، اِرْمِ، اِحْمِ، اِسْبِ، اِثْنِ، أَدْنِ، عَلِّ، سَلِّ)، من خمسة الأنماط الصرفية الآتية:

٨ ثُلاثِيٌّ، صَحيحٌ مُضَعَّفٌ، مُجَرَّدٌ (اِفْعَلْ):

- هَشَّ (مُدْغَمُ اهْشَشْ)= اِفْعَلْ، مادته هـ ش ش، ومصدره هَشاشَة= فَعالَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه، فيكونَ المُراد: هَشَّ إلى مَعْهودِ بِرِّكَ، أي لِيَفْرَحْ لَه قَلْبُكَ- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ المُراد: هَشَّ إلى مَنْ قصدك.
- بَشَّ (مُدْغَمُ ابْشَشْ)= اِفْعَلْ، مادته ب ش ش، ومصدره بَشاشَة= فَعالَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَهُما، فيكونَ المُراد: بَشَّ لِمَعْهودِ بِرِّكَ، أي لِيَفْرَحْ له وَجْهُكَ- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ المُراد: بَشَّ لِمَنِ اعْتَمَدَكَ.
- سُرَّ (مُدْغَمُ اُسْرُرْ)= اُفْعُلْ، مادته س ر ر، ومصدره سُرور= فُعول، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه، فيكون المراد: سُرَّني بما أَنْتَظِرُ مِنْ إِحْسانِكَ- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ المُراد: سُرَّ مَنْ يَنْتَظِرُ إِحْسانَكَ.

٩ ثُلاثِيٌّ، ناقِصٌ واوِيٌّ، مُجَرَّدٌ (اُفْعُ):

- اُسْمُ= اُفْعُ، مادته س م و، ومصدره سُمو=فُعول، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: اعلُ عَلى كُلِّ الْمُلوكِ بِالْقَهْرِ وَالْغَلَبَةِ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُرادُ: احْظَ بِالسُّمُوِّ.
- اُغْزُ= اُفْعُ، مادته غ ز و، ومصدره غَزْو=فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: اغْزُ أَعْداءَكَ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْغَزْوِ.

١٠ثُلاثِيٌّ، ناقِصٌ يائِيٌّ، مُجَرَّدٌ (اِفْعِ َ):

- اِنْهَ= اِفْعَ، مادته ن هـ ي، ومصدره نَهْي= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضمير فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: انْهَ مَنْ شِئْتَ غَيْرَ مُخالَفٍ نَهْيُكَ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بالنَّهْيِ.
- اِبْقَ= اِفْعَ، مادته ب ق ي، ومصدره بَقاء= فَعال، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُرادُ: ابْقَ في عِزٍّ مُؤَبَّدٍ حَتّى تُحْيِيَ أَوْلِياءَكَ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْبَقاءِ.
- اِسْرِ= اِفْعِ، مادته س ر ي، ومصدره سُرى= فُعَل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلق به ما يَجوزُ أَنْ نُراعِيَ حَذْفَه؛

فَيكونَ المُراد: اسْرِ إلى أَعْدائكَ بجُيوشِكَ لِتَسْتَأْصِلَهُمْ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالسُّرى.

- اِرْمِ= اِفْعِ، مادته ر م ي، ومصدره رَمْي= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: ارْمِ ببَأْسِكَ مَنْ يُخالِفُكَ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالرَّمْي.
- اِحْمِ، مادته ح م ي، ومصدره حِمايَة= فعالَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: احْمِ ذِمارَكَ بِهَيْبَتِكَ وَبِبَأْسِكَ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بِالْحِمايَة.
- اِسْبِ= اِفْعِ، مادته س ب ي، ومصدره سَبْي= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: اسْبِ بِجُيوشِكَ حَريمَ أَعْدائِكَ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بالسَّبْي.
- اِثْنِ= اِفْعِ، مادته ث ن ي، ومصدره ثَنْي= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُراعيَ حَذْفَه؛ فَيكونَ المُراد: اثْنِ الْأَعْداءَ عَنِ الْأَمْصارِ بِحمايَتِكَ- وأَنْ نُهْمِلَه؛ فَيَكونَ الْمُراد: احْظَ بالثَّنْي.

١١ ثُلاثِيٌّ، ناقِصٌ واوِيٌّ، مَزيدٌ بِالْهَمْزَة (أَفْعِ):

- أَدْنِ= أَفْعِ، مادته د ن و، ومصدره إِدْناء= إِفْعال، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه، فيكون المراد: أَدْنِني مِنْكَ- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ الْمُراد: أَدْنِ الْوافِدَ عَلَيْكَ.

١٢ ثُلاثِيٌّ، ناقِصٌ واوِيٌّ، مَزِيدٌ بِالتَّضْعيفِ (فَعِّ):

- عَلِّ= فَعِّ، مادته ع ل و، ومصدره تَعْلِيَة= تَفْعِلَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه، فيكون المراد: عَلِّ جاهي، أي ارفَعْه- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ الْمُراد: عَلِّ قَدْرَ مَنِ اعْتَلَقَ بِكَ.
- سَلِّ= فَعِّ، مادته س ل و، ومصدره تَسْلِيَة= تَفْعِلَة، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه، فيكون المراد: سَلِّ غَمِّي، أي أَذْهِبْه بما تُجَدِّدُه لي مِنْ بِرِّكَ وتُسْبِغُه عَلَيَّ مِنْ فَضْلِكَ- وأَنْ نُطْلِقَه، فَيَكونَ الْمُراد: سَلِّ عَنْ كُلِّ ذي هَمٍّ هَمَّه.

لقد تعددت في هذا النمطِ الصَّوْتِيِّ، أنماطُه الصَّرْفِيَّة، ولكن غلب عليها الثلاثي المجرد الناقص اليائي. فأما غلبة الثلاثي المجرد، فلأنه إنما صاحَبَ المَزيدَ بإحدى خَصيصَتَيْنِ مُتَقاسِمَتَيْنِ فيه غير ثابتتين له: إحداهما الإدغام، والأخرى الوصل بالهمزة. فإذا اعْتَبَرْنا قِلَّةَ وُرودِ الإدغام، فإن هذا النمط الصرفي الناقص، أَقْدَرُ على إخراج ذلك النمط الصوتي المختوم بمقطع قصير.

أما زيادة اليائي فربما كانت لزيادة مادته من اللغة قليلا، على مادة الناقص الواوي، أو لأثره الإيقاعي الآتي في الفقرة [٣١].

ثَلاثَةُ مَقاطِعَ؛ قَصيرٌ فَطَويلانِ مُغْلَقانِ (س ح س ح س س ح س)

[25]في هذا النمط الصوتي الخامس، فعل واحد (تَفَضَّلْ)، من النمط الصرفي الآتي:

١٣ثُلاثِيٌّ، صَحيحٌ سالِمٌ، مَزيدٌ بِالتّاءِ وَالتَّضْعيفِ (تَفَعَّلْ):

- تَفَضَّلْ= تَفَعَّلْ، مادته ف ض ل، ومصدره تَفَضُّل= تَفَعُّل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعلَّقُ به ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المُراد: تَفَضَّلْ عَلَيَّ- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فيَكونَ المُراد: تَفَضَّلْ عَلى كُلِّ مَنْ داناكَ.

لقد زاد مقدار هذا النمط الصوتي، على غيره مما سبق ويلحق؛ فلم يُخْرِجْه غيرُ نَمَط صَرفِيّ واحِد، جامِعَ الأنماطَ السابقةَ بِثُلاثِيَّتِه، وفارَقَها بزيادَتَيْه؛ فبَقِيَ وَحيدًا فَريدًا غَريبًا!

مَقْطَعانِ طَويلانِ مُغْلَقانِ (س ح س س ح س)

[26]في هذا النمط الصوتي السادس، ثلاثة أفعال (اِحْمِلْ، اِغْفِرْ، أَقْطِعْ)، من النمطين الصرفيين الآتيين:

١٤ثُلاثِيٌّ، صَحيحٌ سالِمٌ، مُجَرَّدٌ (اِفْعِلْ):

- اِحْمِلْ= اِفْعِلْ، مادته ح م ل، ومصدره حَمْل= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المُراد: احْمِلْني على سَ وابقِ الخَيْلِ- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فيَكونَ المُرادُ: احْمِلْ مَنِ اسْتَحْمَلَكَ.
- اِغْفِرْ= اِفْعِلْ، مادته غ ف ر، ومصدره غَفْر= فَعْل، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المُراد: اغْفِرْ ذُنوبِي، أي اسْتُرْها- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فيَكونَ المُرادُ: اغْفِرْ ذُنوبَ مَنْ لَجَأَ إِلَيْكَ.

١٥ ثُلاثِيٌّ، صَحيحٌ سالِمٌ، مَزيدٌ بِالْهَمْزَةِ (أَفْعِلْ):

- أَقْطِعْ= أَفْعِلْ، مادته ق ط ع، ومصدره إِقْطاع= إِفْعال، مستتر فيه وجوبًا ضميرُ فاعله، يتعدى إلى ما يَجوزُ أَنْ نُقَيِّدَه؛ فيكونَ المُراد: أَقْطِعْني ضَيعَةَ كَذا- وأَنْ نُطْلِقَه؛ فيَكونَ المُرادُ: أَقْطِعِ الضِّياعَ مَنْ أَمَّلَكَ وقَصَدَكَ.

لقد اجتمع في أفعال هذا النمط الصوتي، نَمَطانِ صَرْفِيّانِ ثلاثيان: مجرد ومزيد، ولكن غلب المجرد، بزيادة مادته الأصيلة من اللغة، على مادة المزيد الطارئة، وبِوَصْلِه بالهمزة التي تتيح لشاعرنا أن يسقطها متى شاء، اعْتِمادًا على ما قبلها.

وفيما يأتي أنطلق من التَّفْعيلات العَروضِيَّة، إلى مادة تلك الأَنْماطِ الصَّرْفيَّة الصَّوْتيَّة المُتَداخِلَة، أَتَأَمَّلُ كيف اسْتَدْعاها شاعرُنا في كل بيت من أبياته الثلاثة، فاحْتَشَدَتْ طَبَقًا على طَبَقٍ!

احْتِشادُ أَفْعالِ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ

[27]أما في بيته الأول ذي الأربعة عشر فعلا:

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطِعِ احْمِلْ عَلِّ سَلِّ أَعِدْ زِدْ هَشَّ بَشَّ تَفَضَّلْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ

فقد دَنْدَنَ شاعِرُنا بالخَبْنِ التفعيلة الأولى، على رغم أنه مال في سائر قصيدته إلى تَسْليمها- لتنقسم على قسمين متساويين، يحملهما فِعْلانِ من النمط الصرفي السابع في النمط الصوتي الثالث (مُتَفْعِلُنْ= أَقِلْ أَنِلْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْهُما شَيْئًا.

ثم دَنْدَنَ بالتَّسْليم التفعيلة الثانية، على رغم أنه مال في سائر قصيدته إلى خَبْنِها- لِيَحْمِلَها فعلٌ من النمط الصرفي الخامس عشر وصَدْرُ فعل من النمط الصرفي الرابع عشر في النمط الصوتي السادس (فاعِلُنْ= أَقْطِعِ احْ)، يستفيد في الوَصْل (دَرْجِ الكَلامِ)، من وجوب إسقاط همزة صدر ثانيهما واتصال كسرتها وما بعدها بما قبلها- ويبقي الهمزةَ العُرْفُ الخطاطيّ.

ثمت دَنْدَنَ بالتَّسْليم التفعيلة الثالثة، على ما التزم في قصيدته كلها- لِيَحْمِلَها عَجُزُ الفعل السابق وفعلٌ وصَدْرُ فعلٍ من النمط الصرفي الثاني عشر في النمط الصوتي الرابع (مُسْتَفْعِلُنْ= مِلْ عَلِّ سَلْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْها شَيْئًا غَيْرَ ما اجْتَزَأَ.

ثمت دَنْدَنَ بالخَبْنِ التفعيلة الرابعة، على ما التزم في قصيدته كلها- لِيَحْمِلَها عَجُزُ الفعل السابق وفعلٌ من النمط الصرفي السادس في النمط الصوتي الثالث (فَعِلُنْ= لِ أَعِدْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْهما شَيْئًا غَيْرَ ما اجْتَزَأَ.

ثمت دَنْدَنَ بالتَّسْليم التفعيلة الخامسة، على رغم أنه مال في سائر قصيدته إلى خَبْنِها- لِيَحْمِلَها فِعْلٌ من النمط الصرفي الخامس في النمط الصوتي الثاني وفعلٌ وصدرُ فعلٍ من النمط الصرفي الثامن في النمط الصوتي الرابع (مُسْتَفْعِلُنْ= زِدْ هَشَّ بَشْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْها شَيْئًا غَيْرَ ما اجْتَزَأَ.

ثمت دَنْدَنَ بالخَبْنِ التفعيلة السادسة، على ما مال في سائر قصيدته- لِيَحْمِلَها عَجُزُ الفعل السابق وصدرُ فعلٍ من النمط الصرفي الثالث عشر في النمط الصوتي الخامس (فَعِلُنْ= شَ تَفَضْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْهما شَيْئًا غَيْرَ ما اجْتَزَأَ .

ثمت دَنْدَنَ بالتَّسْليم التفعيلة السابعة، على ما التزم في قصيدته كلها- لِيَحْمِلَها عَجُزُ الفعل السابق وفعلٌ من النمط الصرفي الحادي عشر وصدرُ فعلٍ من النمط الصرفي الثامن في النمط الصوتي الرابع (مُسْتَفْعِلُنْ= ضَلْ أَدْنِ سُرْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْها شَيْئًا غَيْرَ ما اجْتَزَأَ.

ثمت دَنْدَنَ بالخبن التفعيلة الثامنة، على ما التزم في قصيدته كلها- لِيَحْمِلَها عَجُزُ الفعل السابق وفعلٌ من النمط الصرفي الثالث في النمط الصوتي الثاني (فَعِلُنْ= رُ صِلِ)، يستفيد في تحريك سكون آخر الكلمة في القافية المكسورة، من وجوب حَمْلِ مقتضى الوَقْفِ عندئذ، على مقتضى الوصل[1].

---

[1] ابن الشجري: ٢/٣٧٦-٣٧٧؛ فقد أجاب "لِمَ كَسَرُوا الْمَجْزومَ وَالْمَوْقوفَ لَمّا وَقَعا في الْقَوافي الْمُطْلَقَةِ؟" -وكلمةُ قافية شاعرنا "صِل"، من الموقوف- بجوابين: "أَحَدُهُما: أَنَّهُمْ لَمَّا اضْطُرّوا إِلى تَحْريكِ الْمَجْزومِ لِإِطْلاقِ الْقافِيَةِ، لَمْ يَخْلُ أَنْ يُحَرَّكَ بِالْكَسْرَةِ أَوْ بِإِحْدى أُخْتَيْها، فَلَمْ يَجُزْ أَنْ يُحَرَّكَ بِالضَّمَّةِ وَلا الْفَتْحَةِ، كَراهَةَ أَنْ يَلْتَبِسَ بِالْمَرْفوعِ أَوِ الْمَنْصوبِ؛

احْتِشادُ أَفْعالِ الْبَيْتِ الثّاني

[28]أما في بيته الثاني ذي الستة عشر فعلا :

أَقِلْ أَنِلْ أُنْ صُ نِ احْمِلْ عَلِّ سَ لِّ أَعِدْ زِدْ هَشَّ بَشَّ هَبِ اغْفِرْ أَدْنِ سُرَّ صِلِ

الذي لم يُغَيِّرْ فيه شاعِرُنا من تفعيلات بيته الأول شيئا، فلم يغير فيه من أفعال بيته الأول شيئا كذلك، إلا الفعلَ وصَدْرَ الفعل، اللذين حملا التفعيلة الثانية (فاعلن= أَقْطِعِ احْ)؛ فقد حملها في بيته هذا الثاني، فِعْلانِ من النمط الصرفي الرابع في النمط الصوتي الثاني، وصدرُ الفعل السابق نفسه (فاعِلُنْ= أُنْ صُنِ احْ)، يستفيد في الوَصْلِ، من وجوب إسقاط همزة صدر ثالثها واتصال كسرتها وما بعدها بما قبلها -ويبقي الهمزةَ العُرْفُ الخطاطيّ- وإلا عَجُزَ الفعل وصَدْرَ الفعل، اللذين حملا التفعيلة السادسة (فَعِلُنْ= شَ تَفِضْ)؛ فقد حملها في بيته هذا الثاني، عَجُزُ الفعل السابق نفسه، وفعلٌ من النمط الصرفي الثالث في النمط الصوتي الثاني وصدرُ فعل من النمط الصرفي الرابع عشر في النمط الصوتي السادس (فَعِلُنْ= شَ هَبِ اغْ)، يستفيد في

فَلَمّا وَجَبَ تَحْريكُه بِالْكَسْرِ، حَمَلوا عَلَيْهِ ما سُكونُهُ الْوَقْفُ. والثاني: أَنَّهُمْ لَمَّا اضْطَرَّهُمْ إِتْمامُ الْوَزْنِ إِلى تَحْريكِ الْمَجْزومِ وَالْمَوْقوفِ، لا لِساكِنٍ لَقِيَه، بَلْ لِيَنْشَأَ عَنْ حَرَكَتِه حَرْفُ مَدٍّ يَتِمُّ بِهِ الْوَزْنُ، حَرَّكوهُ بِالْحَرَكَةِ الْمَأْلوفَةِ فيهِ إِذا لَقِيَه ساكِنٌ، فَكَسَروه، فَنَشَأَتْ عَنِ الْكَسْرَةِ الْياءُ". والثاني أوجه، لالتباس المسند إلى المخاطب عندئذ بالمسند إلى المخاطبة!

الوَصْلِ، من وجوب إسقاط همزة صدر ثالثها واتصال كسرتها وما بعدها بما قبلها- ويبْقي الهمزةَ العُرْفُ الخِطاطيّ.

احْتِشادُ أَفْعالِ الْبَيْتِ الثّالِثِ

[29]أما في بيته الثالث ذي الأربعة والعشرين فعلا:

عِشِ ابْقَ اسْمُ سُدْ قُدْ جُدْ مُرِ انْهَ رِ فِ اسْرِ نَلْ غِظِ ارْمِ صِبِ احْمِ اغْزُ اسْبِ رُعْ زَعْ دِ لِ اثْنِ نُلْ

فقد دَنْدَنَ شاعِرُنا بالتَّشْليم التفعيلة الأولى، على ما التزم في نُتْفَتِه- لِيَحْمِلَها فعل من النمط الصرفي الخامس في النمط الصوتي الثاني وفعلٌ من النمط الصرفي العاشر وصدرُ فعل من النمط الصرفي التاسع في النمط الصوتي الرابع (فَعولُنْ= عِشِ ابْقَ اسْ)، يستفيد في الوَصْلِ، من وجوب إسقاط همزة صدر ثانيها واتصال كسرتها وما بعدها بما قبلها، ومن تحرك آخر ثانيها ووجوب إسقاط همزة صدر ثالثها واتصال ما بعدها بما قبلها- ويبقي الهمزةَ العُرْفُ الخِطاطيّ.

ثم دَنْدَنَ بالتَّشْليم التفعيلة الثانية، على ما التزم في نُتْفَتِه- لِيَحْمِلَها عُجُزُ الفعل السابق نفسه، وثلاثة أفعال من النمط الصرفي الرابع في النمط الصوتي الثاني (مَفاعيلُنْ= مُ سُدْ قُدْ جُدْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْها شَيْئًا غَيْرَ ما اجْتَزَأَ.

ثُمَّتَ دَنْدَنَ بالقَبْضِ التفعيلة الثالثة، على ما التزم في نُتْفَتِه- لِيَحْمِلَها فعل من النمط الصرفي الثاني في النمط الصوتي الثاني وفعل من النمط الصرفي العاشر في النمط الصوتي الرابع (فَعولُ= مُرِ انْهَ)، يستفيد في الوَصْلِ، من

وجوب إسقاط همزة صدر ثانيهما واتصال كسرتها وما بعدها بما قبلها- ويُبْقي الهمزةَ العُرْفُ الخطاطيّ.

ثمت دَنْدَنَ بالقَبْضِ التفعيلة الرابعة، على ما التزم في نُتْفَته- ليَحْمِلَها فعلانِ من النمط الصرفي الأول في النمط الصوتي الأول وفِعْلٌ من النمط الصرفي العاشر في النمط الصوتي الرابع وفِعْلٌ من النمط الصرفي الخامس في النمط الصوتي الثاني (مَفاعِلُنْ= رِ فِ اسْ بِرِ نَلْ)، يستفيد في الوَصْلِ، من وجوب إسقاط همزة صدر ثالثها واتصال ما بعدها بما قبلها- ويُبْقي الهمزةَ العُرْفُ الخطاطيّ.

ثمت دَنْدَنَ بالقَبْضِ التفعيلة الخامسة، على ما التزم في نُتْفَته- ليَحْمِلَها فعلٌ من النمط الصرفي الخامس في النمط الصوتي الثاني وفعلٌ من النمط الصرفي العاشر في النمط الصوتي الرابع (فَعولُ= غِظِ ارْمِ)، يستفيد في الوَصْلِ، من وجوب إسقاط همزة صدر ثانيهما واتصال كسرتها وما بعدها بما قبلها- ويُبْقي الهمزةَ العُرْفُ الخطاطيّ.

ثمت دَنْدَنَ بالتَّسْليم التفعيلة السادسة، على ما التزم في نُتْفَته- ليَحْمِلَها فعلٌ من النمط الصرفي الخامس في النمط الصوتي الثاني وفعل من النمط الصرفي العاشر وفعل من النمط الصرفي التاسع وصَدْرُ فعلٍ من النمط الصرفي العاشر في النمط الصوتي الرابع (مفاعيلن= صِبِ احْمِ اغْزُ اسْ)، يستفيد في الوَصْلِ، من وجوب إسقاط همزة صدر ثانيها واتصال كسرتها وما بعدها بما قبلها، ومن تحرك آخر ثانيها ووجوب إسقاط همزة صدر ثالثها واتصال ما

بعدها بما قبلها، ومن تحرك آخر ثالثها ووجوب إسقاط همزة صدر رابعها واتصال ما بعدها بما قبلها- ويُبْقي الهمزةَ العُرْفُ الخِطاطيّ.

ثمت دَنْدَنَ بالتَّسْ ليم التفعيلة السابعة، على ما التزم في تُقْفَته- لِيَحْمِلَها عَجُزُ الفِعْلِ السابق نفسه، وفعل من النمط الصرفي الرابع وفعل من النمط الصرفي الثالث في النمط الصوتي الثاني (فَعولُنْ= بِ رُعْ زَعْ)، لا يُغَيِّرُ مِنْ أَيٍّ مِنْها شَيْئًا غَيْرَ ما اجْتَزَأَ.

ثمت دَنْدَنَ بالقَبْضِ التفعيلة الثامنة، على ما التزم في تُقْفَته- لِيَحْمِلَها فِعلانِ من النمط الصرفي الأول في النمط الصوتي الأول، وفعلٌ من النمط الصرفي العاشر في النمط الصوتي الرابع وفعل من النمط الصرفي الرابع في النمط الصوتي الثاني (مَفاعِلُنْ= دِ لِ اثْنِ نُلْ)، يستفيد في الوَصْلِ، من وجوب إسقاط همزة صدر ثالثها واتصال ما بعدها بما قبلها- ويُبقي الهمزةَ العُرْفُ الخِطاطيّ.

حَرَكاتُ الْأَصْنافِ

[30]لقد مال شاعرنا فيما استدعى من أفعال بيته الأول، إلى النمط النمط الصرفي الثامن في النمط الصوتي الرابع، وآثَرَه بالنمط الصرفي الثالث عشر في النمط الصوتي الخامس- ثم مال فيما زاد من أفعال بيته الثاني، إلى النمط الصرفي الرابع في النمط الصوتي الثاني، مِنْ دونِ أَنْ يَنالَ مِنْ مَيْلِه السّابِقِ، ولم يُؤْثِرْه بشيء من الأنماط- على حين مال فيما استدعى من أفعال بيته الثالث، إلى النمط الصرفي الرابع في النمط الصوتي الثاني، والنمط الصرفي

العاشر في النمط الصوتي الرابع، وأثَرَه بالنمط الصرفي الأول في النمط الصوتي الأول.

إنه على رغم أصالة خُروج أول تلك الثلاثة الأبيات في قصيدته، وطُروء ثالثها بنتفته، وحَيْرة ثانيها بينهما- تَحَرَّكَتْ فيها الأنماط الصرفية الصوتية التي مال إليها شاعرنا، حَرَكات واضِحَةً مُتَصاعِدَةً من الأول، إلى الثاني، ثم إلى الثالث؛ فاتضح للمتأمل أن شاعرنا لم يَرْتَجِلِ الإدهاشَ، بل فَكَّرَ فيه مِنْ قَبْلِ قِيامه في الْمَلأ بَيْنَ يَدَيْ سيف الدولة، وَقَدَّرَ ما يُقَدِّمُه مَحْفوظًا مَكْتوبًا، وما يُؤَخِّرُه مَحْفوظًا غَيْرَ مَكْتوبٍ، وما يُوَسِّطُه بَيْنَهما مَحْفوظًا غَيْرَ مَكْتوبٍ، واحتال حتى أَخْفَى الْإِبْرَةَ فِي الْمِعْطَفِ؛ فلم يُضَمِّنْ قَصيدَتَه إلا بيته الأول، وخَزَنَ بَيْتَيْه الثانِيَ والثالِثَ، لِيُعالِجَ بِهِما الْمَلأَ على طَريقَةٍ لا يَنْتَبِهونَ إلى حَقيقَتِها، ولا يُفيقونَ مِنْ سَكْرَتِها!

حَرَكاتُ الْخِداعِ

[31]لقد خَدَعَهُمْ في بيته الأول، بظاهر فَرَحِه بالنمط الصوتي الرابع؛ فلن يَخْفى عليهم أن صيغ الأفعال الثلاثية المجردة، الغالبة على العربية (فَعِلَ يَفْعُلُ اُفْعِلْ)، إنما تُخْرِجُ أفعال أمر من النمط الصوتي السادس الذي استعمل منه "احْمِلْ"؛ فلا بُدَّ أن يبدو لهم أَنَّ حُصولَه من أفعال هذا النمط، على أفعال خاصة (تُسَكَّنُ أَعْيُنُها لِتُدْغَمَ في لاماتِها)، تُقَلِّلُ خُصوصيَّتُها مِنْ مَقاديرِها- هو الْغَنيمَةُ الْبارِدَةُ!

ثم خَدَعَهُمْ في بيته الثاني، بظاهر انْتِباهِه إلى النمط الصوتي الثاني؛ فلن يَخْفَى عليهم أن أفعاله لا تَخْرُجُ عن صيغ الثلاثي المجرد، الغالبة على العربية (فَعَلَ يَفْعُلُ اُفْعُلْ)، ولكنها تَشْتَمِلُ دائما على صوت غير متمكن في مقطعه من الصيغة، يحذفه العربي من صيغ أفعال الأمر؛ فَتَقِلُّ مَقاديرُها، وتَكْثُرُ أَعْدادُها!

ثُمَّتَ خَدَعَهُمْ في بيته الثالث، بظاهر تَمَسُّكِه بالنمط الصرفي نفسه الذي انتبه إليه في بيته الثاني -وإن أضاف إليه نمطا يَلْتَبِسُ به- في النمط الصوتي الثاني نفسه- وبظاهر تَمَسُّكِه بالنمط الصوتي الرابع الذي أظهر الفرح به في بيته الأول، ولكنه أظهر التمسك هنا بالنمط الصرفي العاشر، على حين أظهر الفرح هناك بالنمط الصرفي الثامن؛ فلن يَخْفَى عليهم أن أفعال هذا النمط الصرفي العاشر، ذابت فيما قبلها، بإسقاط هَمَزاتِ صُدورها واتصال ما بعدها بما قبلها؛ فقَلَّتْ مَقاديرُها- ولاءَمَتْه بِكَسَراتِ أَعْجازِها؛ فَكَمَنَ فيها للمُتَأَمِّلِ الطَّروبِ، إيقاعٌ لَطيفٌ!

ولقد كثر مِقْدارُ فِعْلِ النمط الصرفي الثالث عشر في النمط الصوتي الخامس؛ حتى لا يَسِرَّ لاستعماله إلا طَبيعةُ الخُدْعة الأولى، في خِداع شاعرنا؛ فيظهر للملأ أنه انتبه فَجْأَةً إلى تَعْويقه للحركتين الثانية والثالثة؛ فأعرض عنه، وأبدل منه؛ فانفرد به بيته الأول!

ثم قد قَلَّتْ مقادير أفعال النمط الصرفي الأول في النمط الصوتي الأول؛ حتى لا يسِرَّ لاستعماله إلا طَبيعةُ الخُدْعة الآخِرة، في خِداع شاعرنا؛ فيظهر للملأ أنه انتبه فَجْأَةً إلى تَعْجيله للحركة الثالثة؛ فانفرد به الثالث، ولاسيما أنه

نمطٌ قليلٌ غريبٌ، لا يُلْجَأُ إليها إلا في مَقامات الإِلْغاز والمُحاجاة؛ حتى لا أَرْتابُ في أنه سِرُّ وصف البيت الثالث وحده، برُقْيَةِ الْعَقْرَب !

خاتِمَةُ الْفَصْلِ

[32]لقد علم المتنبي أنه ممتحن بسيف الدولة وملَئه، مِنْ قَبْلِ قيامه فيهم بقصيدته "أَجابَ دَمْعي وَما الدّاعي سِوى طَلَلِ"، فأغراهم فيها بدروب عَروضيّة لُغَويَّة مُسْتَديرَة مُتَداخِلَة، من التَّرْكيب والتَّقْسيم والتَّرْتيب، يُدْهِشُهم بها عن أَنْ يَمْتَحنوه، أي يُحيِّرُهم في مُراده، لِيَغْفُلوا عن مُرادهم؛ فسلكوها، فَحاروا، ودَهِشوا، وذَهَلوا؛ فكأنما نَوَّمَهُمْ تَنْويمًا مَغْناطيسيًّا، ثم وَجَّهَهُمْ؛ فَاتَّجَهوا؛ حتى حَمَلَ سَيْفُ الدولة مَطالِبَ شاعرنا التي سَتَرَها كما سبق في سِتِّ الفقَرِ [٢١-٢٦]، بِستْرِ الوَجْهَيْنِ الجائزَيْنِ، على الوجه الذي يَسُرُّه ويَسوءُ غَيْرَه، كما سبق في الفقرة [٣]!

ولَقَدْ سلكتُ تلك الدُّروبَ المُسْتَديرَةَ المُتَداخِلَةَ، واعيًا غَيْرَ غافِلٍ، مُنْصِفًا غَيْرَ مُطَّغِنٍ على شاعرنا ولا مُدْهَشٍ عنه؛ عسى أن أنتبه منها إلى مَعالِمَ تَفْكيريَّة عَروضيَّة لُغويَّة، تُنيرُ مِنْ بَصيرَتي اللُّغَوِيَّة الْعَليلَةَ، وَتُخْصِبُ مِنْ حَياتي الثَّقافِيَّة الْكَليلَة؛ فلم أَغْفُلْ كما غَفَلَ الْمَلأُ، بمعالم بَعْضِ أبياته التي أَدْهَشَهُمْ بها، عن معالم قَصيدته كُلِّها التي كان حَرِيًّا أَنْ يُدْهِشَهُمْ بها؛ فقَسَمْتُ البحث على مَبْحَثَيْنِ:

١ "مَعالِمُ الإِدْهاشِ الْعامَّةُ"، وفيه اجتمعت أربعَ عشْرةَ فِكْرَةً: "جُمَلُ فِقْرَةِ الشَّكْوى"، "جُمَلُ فِقْرَةِ الْيَأْسِ"، "جُمَلُ فِقْرَةِ الحِكْمَةِ"، "جُمَلُ فِقْرَةِ الذِّكْرى"، "جُمَلُ فِقْرَةِ الْجودِ"، "جُمَلُ فِقْرَةِ التَّنْبيهِ"، "جُمَلُ فِقْرَةِ الْإِقْدامِ"، "جُمَلُ فِقْرَةِ التَّعْليقِ"، "جُمَلُ فِقْرَةِ الرَّجاءِ"، "جُمَلُ فِقْرَةِ

الثَّناءِ"، "فِقَرُ فَصْلِ الْغَزَل"، "فِقَرُ فَصْلِ الْمَدْح"، "فِقَرُ فَصْلِ الْعُتْبى"، "فُصولُ الْقَصيدَة"- على وُجوه من الإدهاش العروضي اللغوي، لا ينتبه إليها إلا مَنْ تَأَمَّلَ القصيدةَ مجتمعةً!

٢ مَعالِمُ الْإِدْهاشِ الْخاصَّة، وفيه اجتمعت اثْنَتا عَشْرةَ فِكْرَةً: "جُمَلُ الثَّلاثَة الْأَبْيات"، "مَقْطَعٌ قَصيرٌ"، "مَقْطَعٌ طَويلٌ مُغْلَقٌ"، "مَقْطَعان؛ قَصيرٌ فَطَويلٌ مُغْلَقٌ"، " مَقْطَعان؛ طَويلٌ مُغْلَقٌ فَقَصيرٌ"، "ثَلاثَةُ مَقاطِعَ؛ قَصيرٌ فَطَويلان مُغْلَقان"، "مَقْطَعان طَويلان مُغْلَقان"، "احْتِشادُ أَفْعالِ الْبَيْتِ الْأَوَّل"، "احْتِشادُ أَفْعالِ الْبَيْتِ الثّاني"، "احْتِشادُ أَفْعالِ الْبَيْتِ الثّالِث"، "حَرَكاتُ الْأَصْناف"، "حَرَكاتُ الْخِداع"- على وُجوه من الإدهاش العروضي اللغوي، لا ينتبه إليها إلا مَنْ تَأَمَّلَ البيتَ مُنْفَرِدًا!

ولقد كانَتْ كَثُرَتْ بَيْنَ يَدَيَّ مَظاهِرُ "الْإِدْهاش الْعَروضِيِّ اللُّغَوِيّ"، في شِعْرِ شاعِرِنا، واخْتَلَفَتْ[1]، فعَدَدْتُه ظاهرةً، ثم تأملت بهذا الْبَحْثِ مَعالِمَ شَيْءٍ مِنْ مَوادِّ تلك الْمَظاهِرِ، قَليلٍ. ولقد تَسْتَحِقُّ مَعالِمُ سائِرِ مَوادِّها، أن نُتَأَمَّلَ على الوَجْهَيْنِ السابِقَيْنِ (العامِّ والخاصِّ)، ولكنَّها الْأَعْمالُ تَفْنى دونَها الْأَعْمارُ!

---

[1] ملاحق الكتاب: (م١٩).

www.mogasaqr.com

الْفَصْلُ الْخَامِسُ

حُسْنُ سَرِقَةِ الشِّعْرِ

دِرَاسَةٌ عَرُوضِيَّةٌ نَحْوِيَّةٌ

مُقَدِّمَةُ الْفَصْلِ

فِقْهُ السِّياقِ الثَّقافِيِّ

[1] مما ينبغي أن يُعْتَمَدَ في فقه سياق الأعراف الثقافية العربية الإسلامية، القديم الذي تحركت فيه الأعمالُ الفنية، بين الفنانين بعضهم وبعض، وبينهم وبين المتلقين، حركةً صَحيحةً نافعةً ناجِحَةً، وأن يُعْتَمَدَ في فقه تَوْليد الأعمال الفنية بعضها من بعض، تَوْليدًا صَحيحًا نافعًا ناجِحًا، حتى نضع مَنْزِلة خالِفِنا من مَنْزِلة سالِفِنا، في حيث يقتضي فقهُ حركة ثقافتنا العربية الإسلامية، لا فقهُ حركة غيرها، مهما تكن عالَمِيَّتها أو عَوْلَمَتُها - نَتائِجُ تَأَمُّلِ ما يجلوه النَّصُّ النَّفيسُ الآتي، من معالم تَلْمَذَة شاعر مُفْلِقٍ (مُبْدِع)، هو سَلْمُ بْنُ عَمْرٍو المتوفى سنة ١٨٦هـ، لشاعر خِنْذِيذٍ (مُبْدِع عالِم)، هو بَشّار بْنُ بُرْدٍ المتوفى سنة ١٦٧هـ:

روى الأصفهاني المتوفى سنة ٣٥٦هـ: "حَدَّثَني عَمّي (...)، قالَ بَشّارُ بْنُ بُرْدٍ:

لا خَيْرَ فِي الْعَيْشِ إِنْ دُمْنا كَذا أَبَدًا لا نَلْتَقي وَسَبيلُ الْمُلْتَقى نَهَجُ
قالوا حَرامٌ تَلاقينا فَقُلْتُ لَهُمْ ما فِي التَّلاقي وَلا في غَيْرِه حَرَجُ
مَنْ راقَبَ النّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحاجَتِه وَفازَ بِالطَّيِّباتِ الْفاتِكُ اللَّهِجُ

-قالَ- فَقالَ سَلْمٌ الْخاسِرُ أَبْياتًا، ثُمَّ أَخَذَ مَعْنى هذَا الْبَيْتِ، فَسَلَخَه، وَجَعَلَه في قَوْلِه:

مَنْ راقَبَ النّاسَ ماتَ غَمًّا وَفازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسورُ

فَبَلَغَ بَيْتَه بَشّارًا، فَغَضِبَ، وَاسْتَشاطَ، وَحَلَفَ أَلّا يَدْخُلَ إِلَيْهِ وَلا يُفيدَه وَلا يَنْفَعَه ما دامَ حَيًّا!

فَاسْتَشْفَعَ إِلَيْه بِكُلِّ صَديقٍ لَه وَكُلِّ مَنْ يَثْقُلُ عَلَيْهِ رَدُّه، فَكَلَّموهُ فيه، فَقالَ: أَدْخِلوهُ إِلَيَّ، فَأَدْخَلوهُ إِلَيْه، فَاسْتَدْناهُ، ثُمَّ قالَ: إِيهٍ، يا سَلْمُ، مَنِ الَّذي يَقولُ:

مَنْ راقَبَ النّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحاجَتِه وَفازَ بِالطَّيِّباتِ الْفاتِكُ اللَّهِجُ؟

قالَ: أَنْتَ يا أَبا مُعاذ. قَدْ جَعَلَنِي اللّهُ فِداءَكَ!

قالَ: فَمَنِ الَّذي يَقولُ:

مَنْ راقَبَ النّاسَ ماتَ غَمًّا وَفازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسورُ؟

قالَ: تِلْميذُكَ وَخِرّيجُكَ وَعَبْدُكَ، يا أَبا مُعاذ!

فَاجْتَذَبَه إِلَيْه، وَقَنَّعَه بِمِخْصَرَةٍ كانَتْ في يَدِه ثَلاثًا، وَهُوَ يَقولُ: لا أَعودُ -يا أَبا مُعاذ- إِلى ما تُنْكِرُه، وَلا آتي شَيْئًا تَذُمُّه، إِنَّما أَنا عَبْدُكَ وَتِلْميذُكَ وَصَنيعَتُكَ! وَهُوَ يَقولُ لَه: يا فاسِقُ، أَتَجيءُ إِلى مَعْنًى قَدْ سَهِرَتْ لَه عَيْني، وَتَعِبَ فيه فِكْري، وَسَبَقْتُ النّاسَ إِلَيْه، فَتَسْرِقُه، ثُمَّ تَخْتَصِرُه لَفْظًا تُقَرِّبُه بِه لِتُزْرِيَ بِه عَلَيَّ وَتُذْهِبَ بَيْتي! وَهُوَ يَحْلِفُ لَه أَلّا يَعودَ، وَالْجَماعَةُ يَسْأَلونَه!

فَبَعْدَ لَأْيٍ وَجَهْدٍ ما شَفَّعَهُمْ فيه، وَكَفَّ عَنْ ضَرْبِه، ثُمَّ رَجَعَ لَه، وَرَضِيَ عَنْه"[1]!

---

[1] الأصفهاني: ٢٢/٧٥٦٤-٧٥٦٥. نشرت هذا النص بعنوان "عُقوقُ الشُّعَراءِ"، في حلقة من سلسلة "مُنَمْنَماتٌ عَلى جُدْرانِ الْمَجالِسِ الْعَرَبِيَّة"، ببعض الجرائد الورقية وبعض المواقع الألكترونية. وكنت أكتفي عندئذ بالتَّشْكيل، والتَّرْقيم، والتَّفْقير، والتَّفْصيل، والْعَنْوَنَة على

لقد فرح الأستاذ بعمل تلميذه الذي تجاوز عمله، ولم يحقد به عليه؛ كيف وهو سِرُّه وذِكْرُه! ولولا فَرَحُه ما رضِي عنه: "رَجَعَ لَه، وَرَضِيَ عَنْه"، ولو بقيت الجماعة تشفع إليه فيه حتى تقوم الساعة! وظهر أنه كان يحب لتلميذه أن ينتسب في بيته إليه ويُعَوِّل عليه؛ فلا يبلغه من غيره قَبْلَ أن يبلغه منه[1]، ولو قد بدأ به -فسأله رأيه- ما غضب عليه؛ فلمّا لم يَفْعَلْ عَقَّقَه[2]، وأَدَّبَه على مرأى المتلقين ومسمعهم: "اجْتَذَبَه إِلَيْه، وَقَنَّعَه بِمِخْصَرَةٍ كانَتْ في يَدِه ثَلاثًا!"

ولقد كان من بصر الأستاذ بشعره هو، أن عرف ما سبق به غيره: "سَبَقْتُ النّاسَ إِلَيْه"، ولكنه كان من شيعة الإيجاز على الإطناب؛ فكأنما أَطارَ صَوابَه أن لم ينتبه من وجوه الإيجاز إلى ما انتبه إليه تلميذه، و"مَنْ سَرَّه بَنوه ساءَتْه نَفْسُه"، كما قال المثل العربي القديم، ولم يسؤه بنوه أنفسهم قط!

النحو الواقع بمتن هذا البحث - تاركا للمتلقي أن يعلِّقَ على متن كل مُنَمْنَمَةٍ ما يشاء من نتائج عقله. ولكن تَمَنّى بعض إخواني، أَنْ لَوْ عَلَّقْتُ من نتائج عقلي، ما يدل على مكانة هذه المنمنمات من ثقافتنا العربية الإسلامية، ويؤهلها لما يناسبها من القبول الحسن. ولقد أظن أنني أجيبه إلى ما تَمَنّى بما أصنع الآن على نحوٍ ما، ولو إلى حين.

[1] السابق: ٢٢/٧٥٦٥-٧٥٦٦؛ فقد أبلغه بيتَ سلمٍ تلميذٌ آخرُ غَيْرُ سَلْمٍ.

[2] للعقوق بين شعراء العرب، مَعانٍ تخصهم، منها ما يكون كالذي هنا بين الشاعرَيْن الأستاذ التلميذ، ومنها ما يكون بين الشاعرَيْن الوالد والولد؛ قال راعي الإبل النُّمَيْرِيُّ - البغدادي: ٣/١٤٦-١٤٧ -: "مَنْ لَمْ يَرْوِ لي مِنْ أَوْلادي هذِهِ الْقَصيدَةَ (أولي أمر اللّٰه إنا معشر)، وَقَصيدَتِي الَّتي أَوَّلُها: بانَ الْأَحِبَّةُ بِالَّذي عَهِدوا (...)، فَقَدْ عَقَّني"!

ثم كان من بصر الأستاذ بالمتلقين ينسون بخفيف الشعر لغةً وعروضًا، ثقيلَه[1]- خَشْيَتُه أن يُذْهِبَ بَيْتَه من استعمالهم، بَيْتُ تلميذه -وإن حَفِظَه ديوانُه[2]- فقد وقع ما خشي: "لَهِجَ النّاسُ بِبَيْتِ سَلْمٍ، وَلَمْ يُنْشِدْ بَيْتَ بَشّارٍ أَحَدٌ"[3]!

ثُمّتَ كان من علامات وضوح معنى المدرسة بينهما (الأستاذ، والتلميذ، والمنهج)، واستقراره، واستمراره- أن الأستاذ لما أنكر تلميذه طَرَدَه منها: "حَلَفَ أَلّا يَدْخُلَ إِلَيْهِ وَلا يُفيدَه وَلا يَنْفَعَه ما دامَ حَيًّا"، وأن التلميذ المطرود لم ينفض من أستاذه يده، فُرْصَةً ينتهزها كما يفعل المَطْرودون، بل استشفع إليه ليعيده: "اسْتَشْفَعَ إِلَيْهِ بِكُلِّ صَديقٍ لَه وَكُلِّ مَنْ يَثْقُلُ عَلَيْهِ رَدُّه"- وأن التلميذ بصير بشعر أستاذه، لا يخطئ في نسبته، ولا يغفل عن جيده: "أَنْتَ يا أَبا مُعاذٍ، قَدْ جَعَلَنِي اللّهُ فِداءَكَ"- وأن التلميذ مشتمل في كُنْه نفسه على كُنْه أستاذه، فما يذوب شعره في شعره إلا عَفْوًا لا قَصْدًا، فهو يدخل إليه بريئًا، ويجيب أسئلته سريعًا: "تِلْميذُكَ وَخِرّيجُكَ وَعَبْدُكَ، يا أَبا مُعاذٍ"- وأن المتلقين حريصون على أن يتصل بين الأستاذ وتلميذه منهج الشعر؛ فلم

---

[1] الأصفهاني: ٢٢/٧٥٦٥-٧٥٦٦؛ فقد فَضَّلَ المُبْلِغُ بيتَ سلم على بيته، فغَمَّه!

[2] السابق: ٢٢/٧٥٦٥-٧٥٦٦؛ فقد قال بشار بعدما سمع بيت سلم: "ذَهَبَ -وَاللّه- بَيْتُنا"!

[3] السابق: ٢٢/٧٥٦٦، وقليلا قليلا أعرض العلماء أنفسهم عن بيت بشار إلى بيت تلميذه؛ ففي موسوعة الشعر العربي مثلا ٢٦٥ كتابًا -الثقافي- تردد بيت بشار ٢٣ مرة في ١٨ كتابا منها، وبيت سلم ٣٧ مرة في ٢٥ كتابا!

يتركوه، حتى أعاده إلى مدرسته: "وَالْجَمَاعَةُ يَسْأَلونَه! فَبَعْدَ لَأْيٍ وَجَهْدٍ ما شَفَّعَهُمْ فيهِ !"

سَرِقَةُ الشِّعْرِ

[2] لقد سَرَقَ بشارٌ سَلْمًا[1]، وأثبت له اختصار اللفظ وفضيلتي التقريب والتوفيق؛ فكأنما أقر له بصحة عَمَلِه ونَفْعِه ونَجاحِه؛ فنبه على إنصافه علماءَ الشعر الذين مضوا في نقد سَرِقَته على أَثَرِ الشعراء، حتى قسموها على أقسام مختلفة الحظوظ من قبول المتلقين؛ فكانت وُسْطاها وعُلْياها وحُسْناها، سَرِقَةُ السَّلْخ التي ارْتَكَبَها سَلْم: "أَخَذَ مَعْنَى هذَا الْبَيْتِ، فَسَلَخَه، وَجَعَلَه في قَوْلِه"؛ ففي سَلْخ الجلد نزع بعض الجسم من بعض، وفي سَلْخ المعنى نزع بعض البيْت من بعض. وفي نزع بعض الجسم أخذه دون غيره، وفي نزع بعض البيت أخذه دون غيره. وفي أخذ بعض الجسم استحسانه دون غيره أن يزداد صحَّةً ونُضْجًا ولَذَّةً، وفي أخذ بعض البيت استحسانه دون غيره أن يزداد صحَّةً ونَفْعًا ونَجاحًا؛ قال ابن الأثير المتوفى سنة ٦٣٧هـ: "أَمَّا السَّلْخُ فَهُوَ أَخْذُ بَعْضِ الْمَعْنى، مَأْخوذًا ذلِكَ مِنْ سَلْخِ الْجِلْدِ الَّذي هُوَ بَعْضُ الْجِسْمِ الْمَسْلوخِ"[2].

---

[1] ابن منظور: س ر ق؛ قال: "سَرَّقَه نَسَبَه إِلَى السَّرَقِ".

[2] ابن الأثير: ٣/٢٢٢. ومن تَأَمَّلَ عمل السالخ حار فيه؛ فهو ينزع جلد الشاة حرصا على لحمها، ثم يقول: سَلَخْتُ الْجِسْمَ - وينزع لحم الذئب حرصا على جلده، ثم يقول: سَلَخْتُ الْجِلْدَ؛ فلا تمنعه اللغة من هذا ولا ذاك؛ فكُلٌّ سالِخٌ وَما سَلَخَ!

حُسْنُ سَرِقَةِ الشِّعْرِ

[٣] ثم مضى علماء الشعر في نقد سَرِقَةِ السَّلْخ نفسها، حتى قسموها على ضروب مختلفة الحظوظ كذلك من قبول المتلقين؛ فكان منها "أَنْ يُؤْخَذَ الْمَعْنى وَيُسْبَكَ سَبْكًا موجَزًا، وَذلكَ مِنْ أَحْسَنِ السَّرِقات، لِما فيهِ مِنَ الدَّلالَةِ عَلى بَسْطَةِ النّاظِمِ فِي الْقَوْلِ، وَسَعَةِ باعِه فِي الْبَلاغَةِ.

١ فَمِنْ ذلكَ قَوْلُ بَشّارٍ:

مَنْ راقَبَ النّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحاجَتِه وَفازَ بِالطَّيِّباتِ الْفاتِكُ اللَّهِجُ

أَخَذَه سَلْمٌ الْخاسِرُ وكانَ تِلْميذَه، فَقالَ:

مَنْ راقَبَ النّاسَ ماتَ غَمًّا وَفازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسورُ

فَبَيْنَ الْبَيْتَيْنِ لَفْظَتانِ فِي التَّأْليفِ.

٢ وَمِنْ هذَا الْأُسْلوبِ قَوْلُ أَبي تَمّامٍ:

بَرَّزْتَ في طَلَبِ الْمَعالي واحِدًا فيها تَسيرُ مُغَوِّرًا أَوْ مُنْجِدا

عَجَبًا بِأَنَّكَ سالِمٌ مِنْ وَحْشَةٍ في غايَةٍ ما زِلْتَ فيها مُفْرَدا[١]

أَخَذَهُ ابْنُ الرّوميِّ، فَقالَ:

غَرَّبَتْهُ الْخَلائِقُ الزُّهْرُ فِي النّاسِ وَما أَوْحَشَتْهُ بِالتَّغْريبِ

٣ وَكَذلكَ وَرَدَ قَوْلُ أَبي نُواسٍ:

وَكَّلْتَ بِالدَّهْرِ عَيْنًا غَيْرَ غافِلَةٍ مِنْ جودِ كَفِّكَ تَأْسو كُلَّ ما جَرَحا

أَخَذَهُ ابْنُ الرّوميِّ، فَقالَ:

---

[١] الذي في المثل السائر "في وَحْشَةٍ"، ولا معنى له، والصواب ما أَثْبَتُّ، وهو الذي في ديوان أبي تمام: أ=٢/ ١٠٥.

الدَّهْرُ يُفْسِدُ مَا اسْتطاعَ وَأَحْمَدُ يَتَتَبَّعُ الْإِفْسادَ بِالْإِصْلاحِ

٤ وَعَلى هذا وَرَدَ قَوْلُ ابْنِ الرّوميّ:

كَأَنّيَ أَسْتَدْني بِكَ ابْنَ حَنيَّةٍ إِذَا النَّزْعُ أَدْناه مِنَ الصَّدْرِ أَبْعَدا

أَخَذَه بَعْضُ شُعَراءِ الشّامِ وَهُوَ ابْنُ قَسيمٍ الْحَمَويُّ، فَقالَ:

فَهْوَ كَالسَّهْمِ كُلَّما زِدْتَه مِنْكَ دُنوًّا بِالنَّزْعِ زادَكَ بُعْدا

وَلَقيتُ جَماعَةً مِنَ الْأُدَباءِ بِالشّامِ، وَوَجَدْتُهُمْ يَزْعُمونَ أَنَّ ابْنَ قَسيمٍ هُوَ الَّذي ابْتَدَع هذَا الْمَعْنى، وَلَيْس كَذلكَ، وَإِنَّما هُوَ لِابْنِ الرّوميّ!

٥ وَممّا يَجْري هذَا الْمَجرى قَوْلُ أَبي الْعَتاهيَةَ:

وَإِنّي لَمَعْذورٌ عَلى فَرْطِ حُبِّها لِأَنَّ لَها وَجْهًا يَدُلُّ عَلى عُذْري

أَخَذَه أَبو تَمّام، فَقالَ:

لَه وَجْهٌ إِذا أَبْصَرْتَه ناجاكَ عَنْ عُذْري

فَأَوْجَزَ في هذَا الْمَعْنى غايَةَ الْإِيجاز.

٦ وَممّا يَجري عَلى هذَا النَّهجِ قَوْلُ أَبي تَمّام:

كانَتْ مُساءَلَةُ الرُّكْبانِ تُخْبِرُني عَنْ أَحْمَدَ بْنِ سَعيد أَطْيَبَ الْخَبَرِ

حَتَّى الْتَقَيْنا فَلا وَاللهِ ما سَمِعَتْ أُذْني بِأَحْسَنَ مِمَّا قَدْ رَأى بَصَري

أَخَذَه أَبُو الطَّيِّبِ الْمُتَنَبّي، فَأَوْجَزَ حَيْثُ قالَ:

وَأَسْتَكْبِرُ الْأَخْبارَ قَبْلَ لِقائِه فَلَمَّا الْتَقَيْنا صَغَّرَ الْخَبَرَ الْخُبْرُ

٧ وَكَذلكَ قَوْلُهُما في مَوْضِعٍ آخَرَ، فَقالَ أَبو تَمّام:

كَمْ صارِمٍ عَضْبٍ أَنافَ عَلى فَتًى مِنْهُمْ لِأَعْباءِ الْوَغى حَمّالِ

سَبَقَ الْمَشيبَ إِلَيْهِ حَتَّى ابْتَزَّه وَطَنَ النُّهى مِنْ مَفْرِقٍ وَقَذالِ

أَخَذه أَبُو الطَّيِّبِ، فَزادَ، وَأَحسَنَ حَيْثُ قالَ:

يُسابِقُ الْقَتْلُ فيهِمْ كُلَّ حادِثَةٍ فَما يُصيبُهُمُ مَوْتٌ وَلا هَرَمُ

٨ ومِنْ هذَا الضَّرْبِ قَوْلُ بَعْضِ الشُّعَراءِ:

أَمِنْ خَوْفِ فَقْرٍ تَعَجَّلْتَه وَأَخَّرْتَ إِنْفاقَ ما تَجْمَعُ

فَصِرْتَ الْفَقيرَ وَأَنْتَ الْغَنِيُّ وَما كُنْتَ تَعْدُو الَّذي تَصْنَعُ

أَخَذَه أَبُو الطَّيِّبِ، فَقَالَ:

وَمَنْ يُنْفِقِ السَّاعاتِ في جَمْعِ مالِهِ مَخافَةَ فَقْرٍ فَالَّذي فَعَلَ الْفَقْرُ"[1].

لقد أَثْنى ابن الأثير على عمل السالخ في هذا الضرب، بأنه "مِنْ أَحْسَنِ السَّرِقاتِ"، فنزهه عن أن يكون جريمة توجب العقاب الرادع، ولاسيما أنه يذكر أبا تمام وابن الرومي في المسروقين تارة، وفي السارقين تارة أخرى[2].

---

[1] ابن الأثير: ٢٥٧/٣-٢٦٢. ولقد تَفَجَّجَ ابن الأثير على عادته باختراع ما أورد، حتى استثقله العلماء قديما وحديثا؛ فأما القدماء فحَسْبُه منهم ابن أبي الحديد صاحب "الفَلَكِ الدّائِرِ على المَثَلِ السّائِرِ"، الذي أضافه جزءا رابعا إلى المثل السائر لابن الأثير، مُحَقِّقاه - وأما المحدثون فحسبه منهم الدكتور هدارة الذي تتبع "الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم"، منذ ابن كناسة المتوفى سنة ٢٠٧هـ، ثم توقف عند عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١ أو ٤٧٤هـ، تعبيرا عن اكتمالها - والدكتور ضيف - ٣٣٣ - الذي ذكر أن ابن الأثير فتح "فصلا للسرقات لا يكاد يأتي فيه بجديد "- وصدقوا؛ فهو لم يخترع لا نظرية السرقة، ولا أقسامها، ولا أسماء أقسامها! ولكنه على رغم ذلك، يكفيه أن بنى على بيتي بشار وسلم، هذا الضرب من سرقة السلخ، وأن أضاف فيه النظير إلى النظير.

[2] كيف لا وقد قال بعض شعرائهم هذه الكلمة فاخرًا: "نَحْنُ -مَعاشِرَ الشُّعَراءِ- أَسْرَقُ مِنَ الصّاغَةِ"، فتَنازعها الأخطلُ المتوفى سنة ٩٠هـ، فيما روى المرزباني المتوفى سنة ٣٨٤هـ

ولكن النقاد العرب المتأخرين اسْ تَنْكَفوا من الاش تغال بتأمل الس رقة، وأهملوها، حتى إذا ما نشأ النَّصّيّون الغَرْبيّونَ، تخفَّفوا من وَطْأَةِ اسمها (سَمَّوْها التَّناصَّ أي تكامُل النُّص وص)، حتى جعلوها في معايير وجود النص

-١٩٢- والفرزدقُ المتوفى سنة ١١٠هـ، فيما نقل هدارة -١٣١- عن ابن وكيع المتوفى ٣٩٣هـ! ثم تواتر الشعراء على ذلك، حتى قال مجير الدين بن تميم المتوفى سنة ٦٨٤هـ:

"أُطالِعُ كُلَّ ديوانٍ أَراه وَلَمْ أَزْجُرْ عَنِ التَّضْمينِ طَيْري
أُضَمِّنُ كُلَّ بَيْتٍ فيهِ مَعْنًى فَشِعْري نِصْفُه مِنْ شِعْرِ غَيْري"!

ثم قال ابن الوردي المتوفى سنة ٧٤٩هـ:

"وَأَسْرِقُ مَا اسْتَطَعْتُ مِنَ الْمَعاني فَإِنْ فُقْتُ الْقَديمَ حَمِدْتُ سَيْري
وَإِنْ ساوَيْتُ مَنْ قَبْلي فَحَسْبي مُساواةُ الْقَديمِ وَذا لِخَيْري
وَإِنْ كانَ الْقَديمُ أَتَمَّ مَعْنًى فَذَلِكَ مَبْلَغي وَمَطارُ طَيْري
فَإِنَّ الدِّرْهَمَ الْمَضْروبَ بِاسْمي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ دينارِ غَيْري"!

في خاتمة ما أورده هدارة - ١٢٦ - دَلالَةً على سَبْق الشعراء النقاد إلى إِدْراك سرقة الشعر، مِنْ غير تَنْبيهٍ على سرقة ابن الوردي قولَه هذا الذي في سرقة الشعر، من قول مجير الدين ذلك الذي هو نفسه في سرقة الشعر، وكأنه حَلالٌ أن يُسْرَقَ من السارق!

واسـ تعماله السـ بعة[1]- تبعهم النقاد العرب، حتى رأوا الاشـ تغال بها سـ بيلا جديدا إلى نقد الشعر وغيره[2]!

مَسْأَلَةُ الْبَحْثِ

[4]يَذْكُرُ ابن الأثير في هذا الضـ ـرب من السـ لخ، أن السـ ـالخ يأخذ المعنى، على حين ذكر من قبل في كلمته العامة، أن السالخ يأخذ بعض المعنى؛ فكأنه يرى أنه لن ينسـ ـبك له المعنى الذي يأخذه في هذا الضـ ـرب، سـ ـبكا موجزا: "أَنْ يُؤْخَذَ الْمَعْنى، ويُسْ بَكَ سَ بْكًا موجَزًا"، حتى يأخذ بعضـ ـه ويترك بعضـ ـه، وهو رأي حسن ينبغي أن يقوم عليه البحث، من حيث يستحيل أن يتغير اللفظ أيَّ مقدار من التَّغَيُّر، ولا يتغير المعنى، ولاسيما أن مادة "سـ ب

---

[1] بو جراند: ١٠٣، ١٠٤؛ قال: "أنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها (...) التَّناصُّ: وهو يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة سواء بوساطة أم بغير وساطة. فالجواب في الحادثة، أو أي ملخص يذكِّر بنص ما بعد قراءته مباشرة، يمثلان تكامل النصوص بلا واسطة. وتقوم الوساطة بصورة أوسع عندما تتجه الأجوبة أو النقد إلى نصوص كتبت في أزمنة قديمة. وتكامل النصوص عامل أكبر في مجال تحديد أنواع النصوص، حيث تتشكل التوقعات بالنسبة لطوائف كاملة من الوقائع اللغوية".

[2] داغر: ١٢٧.

ك"، التي استَعْمَلَ منها كَلِمَتَيْ "يُسْبَكَ" و"سَبْكًا"- مشهورة في معالَجة اللفظ من قديم إلى حديث[1]؛ فكأنه يرى كلَّ معالَجة للفظ هي معالَجة للمعنى [2].

ثُمَّ يستفزنا ابن الأثير إلى البحث عن حقيقة حُسْنِ هذا الضرب من السَّلْخ، بما اجتمع فيه مِنْ صِفَةِ إيجاز السبك التي في الشعر، وصِفَتَيْ بسطة

---

[1] قال الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥هـ -٦٧/١-: "أَمّا قَوْلُ خَلَف: وَبَعْضُ قَرِيضِ الْقَوْمِ أَوْلادُ عَلَّة، فَإِنَّه يَقولُ: إذا كانَ الشِّعْرُ مُسْتَكْرَهًا، وَكانَتْ أَلْفاظُ الْبَيْتِ مِنَ الشِّعْرِ لا يَقَعُ بَعْضُها مُماثِلًا لِبَعْضٍ - كانَ بَيْنَها مِنَ التَّنافُرِ ما بَيْنَ أَوْلادِ الْعَلّات (...) وَأَجْوَدُ الشِّعْرِ ما رَأَيْتَه مُتَلاحِمَ الْأَجْزاءِ، سَهْلَ الْمَخارِجِ، فَتَعْلَمُ بِذلِكَ أَنَّه قَدْ أُفْرِغَ إِفْراغًا واحِدًا، وَسُبِكَ سَبْكًا واحِدًا، فَهُوَ يَجْري عَلَى اللِّسانِ كَما يَجْري الدِّهانُ". ولقد حَظِيَ هذا الاستعمال عند العلماء حظوة الجاحظ، حتى راجعه حديثا الدكتور سعد مصلوح -ب=١٥٤- في تسمية معيار ترابط الأحداث اللغوية الظاهرة، من معايير وجود النص واستعماله. فأما معيار ترابط المفاهيم اللغوية الباطنة، فسماه "الحَبْك"، قال -١٦٦-: "بُذِلَتْ محاولات كثيرة لترجمة مصطلحَيْ cohesion، وcoherence، أشهرها ترجمتهما بالتَّماسُك والالْتِحام. وقد توصلنا بعد طول تفكر وإنعام نظر، إلى السَّبْك مقابلا لمصطلح cohesion، والحَبْك مقابلا لمصطلح coherence ونحسب أنهما مقابلان عربيان يتسمان بالإفصاح والإبانة والتساوق، كما أنهما أقرب شيء إلى المفهوم المراد، وأكثر شيوعا في أَدَبِيّات النقد القديم."

[2] لا يكاد اللفظ والمعنى يفترقان في فهم علمائنا القدماء لمثل صفة السَّبْك، ولكن لم يستقم إلا لمثل الجرجاني، أن يقول - ٣١٦ - في نَسْخ الجُمْلة بـ" إنَّ ": "تَرَى الْجُمْلَةَ إذا هِيَ دَخَلَتْ، تَرْتَبِطُ بِما قَبْلَها، وَتَأْتَلِفُ مَعَه، وَتَتَّحِدُ بِه، حَتّى كَأَنَّ الْكَلامَيْنِ أُفْرِغا إِفْراغًا واحِدًا، وَكَأَنَّ أَحَدَهُما قَدْ سُبِكَ فِي الْآخَرِ"، فلا ينتكس في قوله؛ فإن كان ابن الأثير أراد ما فهمتُه عنه، فبما يَسَّرَ له الجرجاني أن يفهم، ولاسيما أنه انتكس في قوله من آخر باب السرقات -٣/٤-: "إِنَّ الْحُسْنَ وَالْقُبْحَ إِنَّما يَرْجِعُ إِلَى التَّعْبيرِ لا إِلَى الْمَعْنى نَفْسِه"!

القول وسعة البلاغة، اللَّتَيْنِ في الشاعر: "أَنْ يُؤْخَذَ الْمَعْنى وَيُسْبَكَ سَبْكًا موجَزًا، وَذلِكَ مِنْ أَحْسَنِ السَّرِقاتِ، لِما فيهِ مِنَ الدَّلالَةِ عَلى بَسْطَةِ النّاظِمِ في الْقَوْلِ، وَسَعَةِ باعِه في الْبَلاغَة"، أي بما تَقابَلَ في هذا الضرب من السَّلْخ، من الصفات الْمُتَضادَّة؛ وكأنه أُخْذَةُ سِحْرٍ كما يقول الشعراء، حَلال يَسْتَحيلُ وُجودُه- أو لَمَّةُ غَيْبٍ كما يقول الصوفية، واسعٍ تَضيقُ عَنْهُ العِبارةُ[1]!

تَهْذيبُ مادَّة الْبَحْث

[5] ثُمَّتَ مَثَّلَ ابن الأثير هذا الضرب المستحسن من السلخ، بثمانية أمثلة مزدوجة، كل مثال طرفان: سالِف مسروق (مَسْلوخ)، وخالِف سارق (سالِخ)- انقسمت على قسمين متساويين:

- أولهما سَلْخُ بَيْت في بَيْت: وفيه أربعة أمثلة (١، ٣، ٤، ٥).
- والآخِر سَلْخُ بَيْتَيْنِ في بَيْتٍ: وفيه أربعة أمثلة (٢، ٦، ٧، ٨).

ولقد كان الاقتصار على القسم الأول، أَوْلى به:

١ ففيه كَشْفُ تنافس الشعراء في عَطْفِ جمهور المتلقين الذين يستسهلون في المواقف المختلفة، إنشادَ البيت الواحد، ويَسْتَأْسِرون لطبيعة عربية راسخة كامنة في إرسال الأمثال الموجزة؛ كيف ظَنَّ الشاعر السالف

---

[1] كنا نسمع عن سعد زغلول باشا الخطيب المِصْقَع، زعيم المصريين السياسي في أواخر الربع الأول من القرن الميلادي العشرين، أن بعض أصحابه رجاه أن يوجز خطبه؛ فبَهَرَه جَوابُه: لا وَقْتَ لَدَيَّ!

أنه أَوْطَنَ بيْتَه قُلوبَ المتلقين أَبَدًا، حتى إذا ما جاء الشاعر الخالف، أَكْذَبَ ذلك الظن!

٢ ثم فيه مراعاة المثال الأول (أُمِّ الباب)، الذي بنى عليه ابن الأثير بابه (هذا الضرب من السلخ)، واشتهر به، حتى صار مثلا فيه شَرودًا؛ فلم تُنَبِّهْني إلى مسألة البحث إلا نَبَاهَتُه.

٣ ثُمَّتَ فيه قَطْع تَطَلُّع المتلقين إلى أقسام أخرى، كسلخ أكثر من بيتين في بيت، أو سلخ أكثر من بيتين في أكثر من بيت- لا ينتهي تَسَلْسُلُها.

٤ ثُمَّتَ في المثالين الثاني والسابع من القسم الآخر، من تعسف إضافة أحد البيتين إلى الآخر - ما يقدح في الاستشهاد به؛ فقد اجتمع أبو تمام وابن الرومي في المثال الثاني، على وصف الممدوح بإبعاده في تحصيل الممادح، إلى مدى جليل، لا يشاركه فيه غيره، ولا يريبه انفراده فيه. وهو مفهوم من آخر بيتي أبي تمام؛ فلم تكن إضافة أولهما إلا توسلا إلى ترجيح بيت ابن الرومي على بيتي أبي تمام! ثم قد اجتمع أبو تمام وأبو الطيب في المثال السابع، على وصف الممدوحين بالهلاك إِقْدامًا، لا فَجْأَةً ولا هَرَمًا، وهو مفهوم من آخر بيتي أبي تمام -وإن خلا من معنى الفَجْأَةِ هو والذي قبله جميعا- فلم تكن إضافة أولهما إلا توسلا كذلك، إلى ترجيح بيت أبي الطيب على بيتي أبي تمام!

٥ ثَمَّتَ في المثال الثامن من القسم الآخر، تَجْهِيلُ نسبة الشعر المسروق إلى صاحبه، مثل نسبة الشعر السارق- مما يقدح في أصل دعوى التَّسْرِيق !

٦ ثَمَّتَ في الأمثلة السادس والسابع والثامن من القسم الآخر، وَلَعٌ بتَسْرِيق المتنبي. وعلى رغم ثناء ابن الأثير على هذا الضرب من السلخ، اشتهر بالحَطِّ على المتنبي؛ وربما آثر المتلقون في البحث عن حقيقة دعاوى ابن الأثير، أن تتنزَّه عما يجرحها[1]!

من ثم ينبغي لهذا البحث، أن ينقطع لما في الجدول الآتي، من أمثلة القسم الأول الأربعة المزدوجة:

١	بشار	مَنْ راقَبَ النّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحاجَتِه وَفازَ بِالطَّيِّباتِ الْفاتِكُ اللَّهِجِ
	سلم	مَنْ راقَبَ النّاسَ ماتَ غَمًّا وَفازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسور
٢	أبو نواس	وَكَّلْتَ بِالدَّهْرِ عَيْنًا غَيْرَ غافِلَةٍ مِنْ جودِ كَفِّكَ تَأْسو كُلَّ ما جَرَحا

[1] قال الصفدي المتوفى سنة ٧٦٤هـ: "وَلِعَ بِالْحَطِّ عَلَى الْأَوائِلِ الْكِبارِ مِثْلِ الْحَريرِيِّ وَالْمُتَنَبّي وَغَيْرِهِما، وَبالَغَ في الْغَضِّ مِنَ الْقاضي الْفاضِلِ، وَشَحَنَ تَصانيفَه بِالْحَطِّ عَلَيْه وَالْهُزْءِ بِه، فَما أَحَبَّ النّاسُ مِنْهُ ذلِكَ، وَرَدّوا عَلَيْهِ أَقْوالَه، وَزَيَّفوها، وَسَفَّهوا رَأْيَه. وَمِنْ مُضْحِكاتِ الدُّنْيا وَعَجائِبِها أَنَّ ابْنَ الْأَثيرِ يَعيبُ كَلامَ الْقاضي الْفاضِلِ! وَلَه مِنْ تَصانيفِه بِالْحَطِّ الْمَثَلُ السّائِرُ، وَقَدْ رُزِقَ فيهِ السَّعادَةَ، وَرَدَّ عَلَيْهِ عِزُّ الدّينِ ابْنُ أَبي الْحَديدِ في كِتابٍ سَمّاهُ: الْفَلَكُ الدّائِرُ عَلَى الْمَثَلِ السّائِرِ، وَرَدَّ عَلَى ابْنِ أَبي الْحَديدِ بَعْضُ الْأَفاضِلِ في كِتابٍ سَمّاهُ: قَطْعُ الدّائِرِ، وَوَضَعْتُ أَنا كِتابًا سَمَّيْتُه: نُصْرَةُ الثّائِرِ، وَانْتَصَفْتُ مِنْهُ لِلْفاضِلِ وَلِلْحَريرِيِّ وَلِلْمُتَنَبّي"!

	ابن الرومي	الدَّهْرُ يُفْسِدُ مَا اسْتَطَاعَ وَأَحْمَدٌ يَتَتَبَّعُ الْإِفْسادَ بِالْإِصْلاح
٣	ابن الرومي	كَأَنِّيَ أَسْتَدْنِي بِكَ ابْنَ حَنِيَّةٍ إِذَا النَّزْعُ أَدْناه مِنَ الصَّدْرِ أَبْعَدَا
	ابن قسيم	فَهْوَ كَالسَّهْمِ كُلَّمَا زِدْتَه مِنْكَ دُنُوًّا بِالنَّزْعِ زَادَكَ بُعْدا
٤	أبو العتاهية	وَإِنِّي لَمَعْذُورٌ عَلَى فَرْطِ حُبِّهَا لِأَنَّ لَهَا وَجْهًا يَدُلُّ عَلَى عُذْري
	أبو تمام	لَه وَجْهٌ إِذا أَبْصَرْتَه ناجاكَ عَنْ عُذْري

عسى أن تَتَجَلّى بوجوه تحسين ما فيها مِنْ سَلْخٍ، وجوهُ قدرة اللغة العربية على توليد أطوارها بعضها من بعض، تَوْليدًا صَحيحًا نافِعًا ناجِحًا- ووجوهُ تلاقي الأعمال الفنية العربية، السالفة والخالفة، على ما يقتضي فقهُ حركة ثقافتنا العربية الإسلامية، لا فقهُ حركة غيرها، مهما تكن عالَمِيَّتها أو عَوْلَمَتُها!

[٦] لقد أثنى ابن الأثير بالإيجاز على أربعة الشعراء الخالفين، دون أربعة الشعراء السالفين. وصدق؛ فعبارة سَلْمٍ ذات العشرين مقطعا صوتيا وثماني الكَلِمات الكتابيات[1]، أوجز من عبارة بشار ذات الثمانية والعشرين مقطعا صوتيا وعشر الكَلِم الكتابية- وعبارة ابن الرومي ذات الستة والعشرين مقطعا صوتيا وثماني الكَلِمات الكتابيات، أوجز من عبارة أبي نواس ذات الثمانية والعشرين مقطعا صوتيا والاثنتي عشرة كلمة كتابية- وعبارة ابن قسيم ذات الأربعة والعشرين مقطعا صوتيا وتسع الكَلِمات الكتابيات، أوجز من عبارة ابن الرومي ذات الثمانية والعشرين مقطعا صوتيا والإحدى عشرة كلمة كتابية- وعبارة أبي تمام ذات الستة عشر مقطعا صوتيا وسبع الكَلِمات الكتابيات، أوجز من عبارة أبي العتاهية ذات الثمانية والعشرين مقطعا صوتيا والإحدى عشرة كلمة كتابية .

لقد افترقت الأمثلة الأربعة في أَمْداء فروق ما بين أطرافها السالفة المسلوخة والخالفة السالخة؛ فكان فرق ما بين الطرفين ثمانية مقاطع صوتية

---

[1] أما "العِبارَة"، فما هي في بحثي هذا ببعيدة مما هي في معجم البلاغة العربية، اصطلاحًا على البيان بالقول -طبانة: ٤٠١، ٤٠٢- فقد سميت بها ما نَظَمَه الشاعر ببيته مِنْ كَلِم. وأما المقطع فكما هو في علم الأصوات. وأما "الكَلِمَة الكِتابيَّة"، فهي المحفوفة من قبلها ومن بعدها ببياض، المعدودة بذلك في الحاسوب، كلمة واحدة، مهما كان اعتبارها في التحليل اللغوي؛ فإن إيقاع النطق يعدها كلمة واحدة، ثم يوافقه إيقاع العروض، أو يخالفه .

وكلمتين كتابيتين في المثال الأول، ثم مقطعين وأربع كلمات في الثاني، ثُمَّتَ أربعة مقاطع وكلمتين في الثالث، ثُمَّتَ اثني عشر مقطعا وأربع كلمات في الرابع. ولكنها اجتمعت على زيادة فروق المقاطع على فروق الكلم، إلا المثال الثاني؛ فقد نقص فرق ما بين طَرَفَيْهِ (بَيْتَيْ أبي نواس وابن الرومي) مِنْ مقاطع، عن فرق ما بينهما من كَلِمٍ!

لقد اسْتَظْهَرْتُ بقسمة عدد المقاطع على عدد الكلم، أن متوسط طول الكلمة الكتابية (عدد مقاطعها الصوتية) في الأطراف السالفة ٢٫٥٤، وفي الأطراف الخالفة ٢٫٦٨؛ فانتبهت إلى أن الخالف السالخ كان يحرص دائما على أن تبدو كلمات بيته أقل من كلم بيت السالف المسلوخ؛ فكانت كلمة بيته أطول دائما من كلمة بيت السالف؛ إذ وَجَدَ المتلقين بلا ريب، أشدَّ انتباها إلى عدد الكلم منهم إلى عدد المقاطع؛ ولاسيما أن يجد منهم ابن الأثير المعدودَ في علمائهم، لا يُعَلِّقُ على بيتي بشار وسلم، إلا قولَه: "بَيْنَ الْبَيْتَيْنِ لَفْظَتانِ فِي التَّأْليفِ"[1]. ولا ريب في أنه أراد باللفظة التَّأْليفيَّة الكلمةَ الكتابيَّة؛ فكَلِماتُ بيت سَلْمٍ الكتابيات، ثمانٍ، وكَلِمُ بيت بشار عَشْرٌ- وإلا كانت بينهما أَرْبَعُ لَفَظاتٍ، لا اثنتان[2]!

---

[1] ابن الأثير: ٢٥٨/٣.

[2] هذه ألفاظ بيت بشار غير التأليفية (كلمه غير الكتابية): "مَنْ، راقَبَ، النّاسَ، لَمْ، يَظْفَرْ، بِ، حاجَة، ـه، وَ، فازَ، بِـ، الطَّيِّباتِ، الْفاتِكُ، اللَّهِج"، وهي أربع عشرة. ونظائرها في بيت سلم: "مَنْ، راقَبَ، النّاسَ، ماتَ، غَمًّا، وَ، فازَ، بِـ، اللَّذَّةِ، الْجَسور"، وهي عشر.

أما ابن الرومي فقد بالغ في إطالة كلمات بيته الكتابية كثيرا، حتى صار متوسط طول كلمته ٣,٢٥، وهو ما لم يبلغه طول كلمة غيرها في الأطراف الخالفة!

٢	أبو نواس	وَكَّلْتَ بِالدَّهْرِ عَيْنًا غَيْرَ غافِلَةٍ مِنْ جودِ كَفِّكَ تَأْسو كُلَّ ما جَرَحا
	ابن الرومي	الدَّهْرُ يُفْسِدُ ما اسْتَطاعَ وَأَحْمَدٌ يَتَتَبَّعُ الْإِفْسادَ بِالْإِصْلاحِ

لقد اختار ابن الرومي لبيته كما سيأتي في الفقرة [٧]، نمطا عروضيا كثير المقاطع كثرةً قَرَّبَتْه دون غيره كثيرا من بيت سالفه كما سبق (مقاطع سالفه: ٢٨ = مقاطعه: ٢٦)؛ فلم يستطع إلا أن يُعَوِّلَ في تمييز بيته، على تقليل الكلمات -مهما طالت كل واحدة منها- على النحو الآتي مرتبةً فيه مِنْ يَمينٍ، أعدادُ المقاطع، فكلِمُ أبي نواس الكتابية، فكلماتُ ابن الرومي:

١	مِنْ، ما	ما/اسْـ
٢	عَيْنًا، غَيْرَ، جودِ، تَأْسو، كُلَّ	×
٣	وَكَّلْتَ، بِالدَّهْرِ، كَفِّكَ، جَرَحا	الدَّهْرُ، يُفْسِدُ، اسْـ/تَطاعَ، الْـ/إِفْسادَ
٤	غافِلَةٍ	وَأَحْمَدٌ، بِالْإِصْلاحِ
٥	×	يَتَتَبَّعُ/الْـ

لقد انفرد بيت ابن الرومي بالكلمة المُخَمَّسَة المقاطع، على حين انفرد بيت أبي نواس بالكلم المُثنّاة المقاطع. ثم زادت نسبة بيت ابن الرومي من الكلمات المُربَّعَة المقاطع والمُثلَّثَتِها (٧٥٪)، على نسبة بيت أبي نواس منهما (٤١,٦٦٪)- على حين زادت نسبة بيت أبي نواس من الكلمات المُوحَّدَة المقاطع (١٦,٦٦٪)، على نسبة بيت ابن الرومي منها (١٢,٥٠%).

ثم انفرد بيت ابن الرومي بكلمتين كتابيتين طويلتين، موصولتين بالهمزة: "اسْتَطاعَ، الْإِفْسادَ"، اعْتَرَضَتا بيته؛ فعالجهما بإذابة صَدْرَيْهِما في عُجُزَيْ ما قبلهما، وكأنه يستخرج بكلتا الكلمتين السابقة واللاحقة، كلمة جديدة أطول؛ أما كلمة "اسْتَطاعَ"، فأذاب صدرها في عُجُزِ كلمة "ما"، واستخرج الكلمة الجديدة الطّولى "مَا اسْتَطاعَ". وأما كلمة "الْإِفْسادَ"، فأذاب صدرها في عجز كلمة "يَتَتَبَّعُ"، واستخرج الكلمة الجديدة الطّولى "يَتَتَبَّعُ الْإِفْسادَ"[1].

---

[1] يونس: ب=٤-١٦؛ فقد انتبه إلى طبيعة امتزاج المقاطع الطويلة والقصيرة، في بِنْيَةِ الكَلِمَة العربية، بحيث تتساوى فيها وحدَها أو معَ غيرها من بِنَى الكَلِم العربية، نسبتا الطويلة والقصيرة، أو ترجح نسبة الطويلة، ورجحانها أظهر قليلا. ثم نبه على اختلال طبيعة ذلك الامتزاج المتناسب أحيانا، وعلاج العربية له باصطناع مظاهر إحدى ظاهرتين: "تغيير بنية الكلمة للتقليل من المقاطع القصيرة"، أو "تغيير بنية الكلمة للتقليل من المقاطع الطويلة". وذكر في الظاهرة الأولى، خمسة مظاهر، وفي الظاهرة الآخرة، أربعة - ولم يجعل من هذه ولا تلك، أَثَرَ وَصْلِ صدور الكلم اللاحقة بأعجاز الكلم السابقة، وكان جديرا أن يُذْكَرَ؛ فبمثل "يَتَتَبَّعُ الْإِفْسادَ" الذي هنا، يُقَلَّلُ من المقاطع القصيرة، وبمثل "تَتَبَّعِ الْإِفْسادَ" يُقَلَّلُ من المقاطع الطويلة.

الْخَصائِصُ الْعَروضيَّةُ الْوَزْنيَّةُ

[7]ولم يكن لتلك المقاطع الصوتية، أن تَتَكَوَّن في أطراف الأمثلة، ولا أن تتوالى عَبَثًا، بحيث يُكْتَفى في نقدها بعَدِّها على النحو السابق، مهما كَشَفَ من نتائج اكتفى ببعضها فيها ابنُ الأثير !

لقد تكونت تلك المقاطع الصوتية فيها، وتوالت بنظام إيقاعي صوتي اصطناعي من الخصائص العَروضيَّة (الوَزْنيَّة: البحر، وطول البيت، وصورة عروضه، وصورة ضربه- والقافَويَّة: الروي، وحركته أو سكونه، والتجريد أو الإرداف أو التأسيس، والوصل، وحركة الوصل المتحرك)- طرأ على نظامها اللغوي الطبيعي، فكَوَّنَ مُرَكَّباتِها، ووالى بينها، على أنحاءٍ جَمَعَتْ بينها وفَرَّقَتْ، على النحو الجدول الآتي:

	المثال	وزنه	قافيته
١	بشار	بسيطيّ، واف، مخبون العروض والضرب	جيميّة، مضمومة، مجردة، موصولة بالواو
	سلم	بسيطيّ، مجزوء، مخبون العروض والضرب مقطوعهما (مُخَلَّع البَسيط)	رائيّة، مضمومة، مردفة بواو المد، موصولة بالواو
٢	أبو نواس	بسيطيّ، واف، مخبون العروض والضرب	حائيّة، مفتوحة، مجردة، موصولة بالألف
	ابن الرومي	كامليّ، واف، صحيح العروض، مخبون الضرب مقطوعه	حائيّة، مكسورة، مردفة بالألف، موصولة بالياء

٣	ابن الرومي	طويليّ، واف، مقبوض العروض والضرب	داليّة، مفتوحة، مجردة، موصولة بالألف
	ابن قسيم	خفيفيّ، واف، صحيح العروض، مخبون الضرب	داليّة، مفتوحة، مجردة، موصولة بالألف
٤	أبو العتاهية	طويليّ، واف، مقبوض العروض، صحيح الضرب	رائيّة، مكسورة، مجردة، موصولة بالياء
	أبو تمام	هزجيّ، مجزوء، صحيح العروض والضرب	رائيّة، مكسورة، مجردة، موصولة بالياء

إن المفردة الأولى من مفردات الخصائص العروضية الوزنية أو القافوية، هي أساس التَّمْييز بين أنماط هذه الخصائص؛ إذ تَنْبني عليها سائرُ المفردات، بحيث ينبغي للمُوازِنِ بين طَرَفَيْ كل مثال، أن يُفَتِّشَ عنها أولا، ثم يتحرك منها؛ فإنه إذا اختلفت بين خصائص الطرفين تلك المفردةُ الأولى، تَأَصَّلَ افتراقهما، ولم يَكَدِ المُوازِنُ بينهما يعبأ بالتَّفْتيش عن سائر المفردات- وإذا ائتلفت بينهما تلك المفردةُ الأولى، تَأَصَّلَ اجتماعهما، ولكنْ بَقِيَ المُوازِنُ غيرَ مُطْمَئِنٍّ، حتى يُفَتِّشَ عن سائر المفردات؛ فربما كان فيها ما يشوب ذلك الاجتماع ويضعفه، وربما كان فيها ما يصونه ويُقَوِّيه.

وإن المفردة الأولى في الخصائص الوزنية، هي البحر؛ فهو المصطلح على نمط تكوين مركبات المقاطع الصوتية والموالاة بينها. ولقد تَأَصَّل بين خصائص طرفي المثال الأول، الاجتماعُ- على حين تَأَصَّلَ بين خصائص سائر أطراف الأمثلة، الافتراقُ!

وينبغي أن أُمَيِّزَ للخالفين من أولئك الشعراء، بين حالَيْنِ:

١ حال مَنْ نَفَذَتْ إلى مُقَدِّمة ذاكِرَتِه، خصائصُ البيت القديم الوزنية.

وفي هذه الحال تغلب عليه الخصائص الوزنية، فيظل يُدَنْدِنُ البيت السالف على هيئته التي بناه عليها صاحبه، فتأتيه خصائصه الوزنية بخصائصه النحوية!

٢ حال مَنْ نَفَذَتْ إلى مُقَدِّمة ذاكِرَتِه، خصائصُ البيت القديم النحوية.

وفي هذه الحال تغلب عليه الخصائص النحوية، فلا يعبأ من البيت السالف، بهيئته التي بناه عليها صاحبه، ولا تأتيه خصائصه النحوية التي يلُمُّ شَعَثَها من أرجائه، بخصائصه الوزنية[١]!

لقد غلبت على أولئك الخالفين إلا سَلْمًا، هذه الحال الآخرة؛ فكانوا في شؤونهم التي اتجهوا إليها بكُلِّهِمْ، ثم إذا شَيْءٌ من عبارات سائر السالفين يَسْتهويهم، ويسْتغرقهم، فينْتزعونه، ويرَكِّبونه في موضع مناسب ممّا يبْنون، يُنْشِئُه نشأة أخرى- على حين غلبت على سلم دون سائر أولئك الخالفين، تلك الحال الأولى؛ فكان في شأن البيت السالف الذي اتجه إليه بِكُلِّه، ثم إذا هو كأنه بيته هو، يلهج به، ويعالجه علاجا جديدا، ولا يَكْرُبه أن يَقْرَبه!

---

[١] هما حالان طَبيعيَّتان، ربما تنازعتا الراوي الواحد شاعرا وغير شاعر، وربما غلبت عليه إحداهما - معروفتان من قديم؛ ذكر أولاهما ابن جني -ب=٣٣٦/١ - عن "مَنْ حافَظَ عَلى صِحَّةِ الْوَزْنِ"، والآخرة - ١=٣٣٤/١ - عن "الْجُفاة الْفُصَحاء."

١	بشار	مَنْ راقَبَ النْ	ناسَ لَمْ	يَظْفَرْ بِحا	جَتِه	وَفازَ بِالطْ	طَيِّبا	تِ الْفاتِكُ الْ	لَهِج
		مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلُنْ	متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلُنْ
	سلم	مَنْ راقَبَ النْ	ناسَ ما	تَ غَمًّا	×	وَفازَ بِالْ	لَذَّةِ الْ	جَسور	×
		مستفعلن	فاعلن	مُتَفْعِلْ	×	متفعلن	فاعلن	مُتَفْعِلْ	×

ولقد اصطنع سلم ما شاب ذلك الاجتماع، وأضعفه؛ فغَيَّرَ من مفردات ما بعد المفردة الأولى، حتى أخرج من البحر نفسه، كِيانًا متميزا من قديم إلى حديث، يكاد يستقل بنفسه؛ فليس غير (مُخَلَّعِ البَسِيط) من مجازيء البحور كلها، ما تميز من سائر صورها، حتى اختص باسم!

إن لسلم ٦٧ قصيدة، لبحر البسيط منها ١١، بنسبة ١٧٫١٦٪ - ولبشار ٦٤٣، لبحر البسيط منها ٩٨، بنسبة ١٥٫٢٤٪، والنسبتان متقاربتان جدا[١]، دالتان على طرف مما بينهما من معنى التلمذة! ولقد ظننتُ أن يَحْمِلَ سَلْمًا على النظم من مخلع البسيط، انفرادُه عن أستاذه، بالنظم من القصار والمجازيء على وجه العموم، حتى وجدت بشارا كثير النظم منها[٢]! ولكنني وجدت سَلْمًا على قلة شعره أصلا، انفرد عن أستاذه بالنظم من هذا المجزوء خاصة (مخلع البسيط)، ثلاثَ مرات! فيكون قد أخلص الإنصات لصَوْتِ نَفْسِه، فنَفَذَ في أثناء صوت أستاذه.

---

[١] الثقافي.

[٢] السابق.

الْخَصائِصُ الْعَروضيَّةُ الْقافَويَّةُ

[8]وإن المفردة الأولى في الخصائص القافوية، هي الروي؛ فهو المعتمد في نسبة القصائد حين يُقال: لاميَّة الشنفرى، وسينيَّة البحتري، ونونيَّة ابن زيدون، وتائيَّة ابن الفارض- ثم هو المعتمد قبل غيره، في فَهْرَسَتها مِنْ كُتُبِ الشعر. ولقد تَأَصَّلَ بين خصائص أَطْراف الأمثلة الثلاثة الآخرة، الاجتماعُ - على حين تَأَصَّلَ بين خصائص طَرَفَيِ المثال الأول، الافتراقُ!

ولقد ينبغي الانتباه إلى انعكاس أثر الحالين السابقتين هنا:

١ حال مَنْ نَفَذَتْ إلى مُقَدِّمة ذاكِرَته، خصائصُ البيت القديم النحوية.

وفي هذه الحال تَغْلِبُ على الشاعر الخالف قافيةُ البيت السالف، من حيث ظهورها على غيرها ظهورا أغرى الشاعر السالف، أن يعتني بها، فيخصها بأجزاء المركبات المُهِمَّة؛ فيتعلَّق بها الشاعر الخالف!

٢ حال مَنْ نَفَذَتْ إلى مُقَدِّمة ذاكِرَته، خصائصُ البيت القديم الوزنية.

وفي هذه الحال يَزْهَدُ الشاعر الخالف في قافيةِ البيت السالف، من حيث استواؤُها هي وسائر أجزائه، استواءً يَغْمِطُها كثيرا من حقوقها التي استوفاها الشاعر السالف؛ فلا يتعلَّق بها الشاعر الخالف!

لكأنما قَضَتْ خصائصُ الشعر العربي العروضية، في هذا النمط من السَّلْخ، أَلّا تُمَكِّنَ الشاعر الخالف، من خصائص بيت الشاعر السالف العروضية كُلِّها، وأَلّا تُفْلِتَه منها كُلِّها؛ فإذا وافقه بخصائص بيته الوزنية،

خالفه بخصائصه القافوية- وإذا خالفه بخصائص بيته الوزنية، وافقه بخصائصه القافوية!

لقد غلبت على سَلْمٍ، هذه الحال الآخرة، فزهَّده في قافية البيت السالف لَهَجُه الكامل به كله، الذي لا يكاد جزءٌ منه يَفْضُلُ عنده جُزْءًا، فلم تأت القافية إلا بإنصاته لصوت نفسه، من بعد إنصاته لصوت الشاعر السالف- على حين غلبت على سائر أولئك الخالفين دون سَلْمٍ، تلك الحال الأولى؛ فعلَّقهم بقوافي الأبيات القديمة، ظهورُها وخصوصيتُها، وهم كانوا في شأنهم؛ فلم يَكْرُبهم أن يَقْرَبوها!

٢	أبو نواس	(...) ما جَرَحا
	ابن الرومي	(...) لاح
٣	ابن الرومي	(...) أَبْعَدا
	ابن قسيم	(...) بُعْدا
٤	أبو العتاهية	(...) عُذْري
	أبو تمام	(...) عُذْري

وعلى رغم اتحاد مفردات قافيتي طرفي المثال الرابع كلها، وأكثر مفردات قافيتي طرفي المثال الثالث، اتحادًا يُؤَصِّلُ اجتماعَ خصائصهما القافوية على النحو المشروح آنفا- اصطنع الشاعر الخالف بما سوى المفردة الأولى من مفردات قافيتي المثال الثاني وبعض مفردات قافيتي المثال

الثالث، ما شاب ذلك الاجتماع، وأضعفه، حتى أخرج من القافية نفسها، كيانًا مُتميّزًا، يكاد يستقل بنفسه؛ فليس الرَّوِيُّ المسبوق بمقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ أَلِفيّ، المُنْتَسِلِكُ في مقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ يائيّ: "لاحي" في الخالف مِنْ طَرَفَيِ المثال الثاني - كالروي المسبوق بمقطعٍ قصيرٍ، المُنْتَسِلِكِ في مقطعٍ طويلٍ مفتوحٍ ألفيّ: "رَحا" في سالفه. بل كأنهما متعاكسان؛ فياء المد أقصر من الألف[1]، والفتحة بعض الألف[2]؛ فكأن ترتيب أجزاء قافية السالف عكس ترتيب أجزاء قافية الخالف! ثم ليس الروي المسبوقُ بمقطعٍ طويلٍ مُغْلَقٍ: "بُعْدا" في الخالف مِنْ طَرَفَيِ المثال الثالث، كالروي المسبوقِ بمقطعٍ قصيرٍ: "عَدا" في سالفه؛ فإغلاق المقطع بساكن، يُصْعِدُه إلى قِمَّته، فإذا لاصَقَ الرويَّ ظَهَرَ معه قريبًا مِمّا يَظْهر الرِّدْفُ - فهو دونه إِسْماعًا - ولاسيما إذا كان كالعَيْنِ، صوتًا رِخْوًا، يستمر معه تدفق الهواء.

---

[1] عياد: أ=١٢٧ح.

[2] ابن جني: أ=١/١٧.

بِنْيَةُ التَّقَابُلِ الْواحِدَةُ الْمُسْتَمِرَّةُ

[٩] ولقد حكم ابن الأثير على أربعة الشعراء الخالفين، بسَلْخ أبيات أربعة الشعراء السالفين. وصدق؛ فمن بين معنى تحذير المُحْتاج من مراقبة الناس، ومعنى إغرائه بالمغامرة في حاجته - خرجت فكرة بَشَّار وسَلْم، لِتُسْتَعْمَلَ في الغزل، وتَجوزَ في الأَدَب (التَّأْديب). ومن بين معنى نسبة الإفساد إلى الدهر أي الناس كلهم، ومعنى نسبة الإصلاح إلى رجل واحد - خرجت فكرة أبي نواس وابن الرومي، لتستعمل في المديح. ومن بين معنى شدة التقريب عن شدة التعلق، ومعنى شدة البعد عن شدة الإعراض - خرجت فكرة ابن الرومي وابن قسيم، لتستعمل في الأدب، وتجوز في الغزل. ومن بين معنى استحقاق اللوم بالإفراط في الحب، ومعنى استحقاق العذر بالإفراط في الحُسْن - خرجت فكرة أبي العتاهية وأبي تمام، لتستعمل في الغزل!

ربما أغرت شعراءنا السالفين والخالفين جميعا معا، طبيعةُ انقسام كل بيت من أبياتهم على صدر وعجز متقابلَيْنِ، بأن يستخرجوا أفكارهم من بين المعاني المتقابلة، إيمانًا بأن في مقابلة المعنى بالمعنى، بيانَ حقيقة الفكرة، وجِلاءَ دقتها - كما أن في مقابلة الشطر بالشطر، تمام حقيقة البيت، وكمال دقته!

ولكن ربما كان أَعْتَقَ في تفسير ذلك وأَعْمَقَ، أن تكون طبيعة الإيقاع المستولي على كل مظهر من مظاهر الحياة من حولهم، هي التي

أغرتهم بأن يُوالوا بين عنصرين مختلفين، ظاهرين (شَطْرَيْ بيْتٍ)، أو باطنين (مَعْنَيَيْ فِكْرَةٍ)، حتى إذا ما انفرد كل شطر من شطري البيت، بمَعْنًى من مَعْنَيِي الفكرة، تجَاوَب المعنيان كما يتجاوب الشطران، فاستقر للفكرة قَرارٌ واحد، كما يستقر للبيت!

بِنْيَةُ التَّقابُلِ بيْنَ أَطْرافِ الْأَمْثِلَةِ الْأَرْبعَةِ

فِي الْمِثالِ الْأَوَّلِ

١	بشار	مَنْ راقبَ النّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحاجَته وَفازَ بِالطَّيِّباتِ الْفاتكُ اللَّهِج
	سلم	مَنْ راقَبَ النّاسَ ماتَ غَمًّا وَفازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسور

[١٠] لقد قسم بشار وسلم عبارتيهما على قسمين، واختصّا كل قسم منهما بمعنى من معنيي فكرتهما، وكل شطر من شطري بيتيهما بقسم من قسمي عبارتيهما، ثم وَجَّهاهما وجهة عامة: فأما القسم الأول فأسنداه إلى اسم مختص بالعاقلين: "مَنْ"، ولكنه مبهم فيهم غير مقتصر على أحد منهم دون غيره. وأما القسم الآخر فأسنداه إلى صفة مختصة بالحيوان: "الْفاتِكُ [اسم فاعل الفَتْك]= الْجَسور [صيغة مبالغة في اسم فاعل الجَسارة]"، ولكنها مبهمة فيه غير مقتصرة على واحد منه دون غيره.

ثم جعلا القسم الأول من عبارتيهما، جملة اسمية إنشائية شرطية، ركَّباها من مبتدأ أداة شرط: "مَنْ"، فخبرٍ جملة شرط: "راقَبَ النّاسَ"، وجملة جواب: "لَمْ يَظْفَرْ بِحاجَته = ماتَ غَمًّا".

ثُمَّتَ جعلا القسم الآخر من عبارتيهما، جملة فعلية ماضوية خبرية، ركَّباها من فعل ماض: "فازَ"، فجارٍّ: "بِـ " متعلق بالفعل متقدم على فاعله،

www.mogasaqr.com

ومجرور: "الطَّيِّباتِ = اللَّذَّة"، ففاعلٍ متأخرٍ ظاهرٍ صفةٍ: "الْفاتِكُ = الْجَسور".
ثم انفرد بشار بنعت الفاعل: "اللَّهِج".

لقد اتبع سَلْمٌ سبيلَ بَشّارٍ في تركيب العبارة، ثم في المخالفة بين تركيبي قسميها، دلالةً على اختلاف طَبيعَتَيْ معنييهما - إذ أين خَطْفَةُ الخبْطِ التي في معنى القسم الآخر، مِنْ تَدْبيرِ التَّرْتيبِ الذي في معنى القسم الأول! -ثم في استئناف القسم الآخر بالواو عن القسم الأول، دلالة على اكتمالهما في أثناء اختلافهما؛ فمن بين معنى تحذير المُحتاج من مراقبة الناس، ومعنى إغرائه بالمغامرة في حاجته - خرجت فكرة شاعرينا كليهما، مخرج الحِكَمِ المَثَلِيَّة، وكأن خلق الله جميعا أحد اثنين لا ثالث لهما، فَيَخافُ كُلُّ أَحَدٍ أن يكون أَخْيَبَهما!

ولكنَّ عاقبة مراقب الناس التي صارت عند سلم الموتَ غَمًّا، كانت عند بشار عدمَ الظفر بالحاجة، بحيث يجوز - إن لم يظفر بحاجته - أن يظفر بسلامته، وهي غنيمة ينبغي أَلّا يَغْنَمَها! ثم إن الفوز الذي صار عند سلم باللذة، كان عند بشار بالطيبات، واللذة اسم المعنى المُطْلَق، فوق الطّيبات الصفة المقيدة بالجمع بالألف والتاء! ثُمَّتَ إِنَّ الفائز الذي صار عند سَلْمٍ الجَسورَ، كان عند بشار الفاتكَ اللَّهِج، وفي الفَتْك جَسارة وغيلة، وفي اللَّهَج إِلْحاح، والجسارة إذا امتزجت بالغيلة والإلحاح، فَعَلَتْ ما لا تفعله إذا خَلَتْ منهما!

فِي الْمِثالِ الثّاني

٢	أبو نواس	وَكَّلْتَ بِالدَّهْرِ عَيْنًا غَيْرَ غافِلَةٍ مِنْ جودِ كَفِّكَ تَأْسو كُلَّ ما جَرَحا
	ابن الرومي	الدَّهْرُ يُفْسِدُ ما اسْتَطاعَ وَأَحْمَدٌ يَتَتَبَّعُ الْإِفْسادَ بِالْإِصْلاحِ

[11] ولقد قسم ابن الرومي عبارته على قسمين، واختص كل قسم منهما بمعنى من معنيي فكرته، ولولا كلمة "وَأَحْمَدٌ" التي ذَيَّلَتْ صَدْرَ بيته من القسم الآخر، لكان قد اختص كل شطر من شطريه بقسم من قسمي عبارته، ثم وجههما وِجْهَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْنِ: فأما القسم الأول فأسنده إلى اسم زمان مبهم: "الدَّهْرُ"، فاتجه وجهة عامة، وأما القسم الآخر فأسنده إلى اسم شخص مختص: "أَحْمَدٌ"، فاتجه وجهة خاصة - على حين خلط أبو نواس في قسم واحد، أجزاءَ عبارته المختصة بالمعنى الأول، بأجزائها المختصة بالمعنى الآخر، جُزْءًا بجُزْءٍ، حتى ذاب أول عجز بيته في آخر صدره، ثم وجهه وجهة خاصة، فأسنده إلى ضمير المخاطب في "وَكَّلْتَ."

ثم جعل ابن الرومي كلا قسمي عبارته، جملة اسمية خبرية، رَكَّبَها من مبتدأ: "الدَّهْرُ × أَحْمَدٌ"، فخبر جملة فعلية مضارعية: "يُفْسِدُ ما اسْتَطاعَ [ما مصدرية ظرفية تؤول هي وما بعدها بمدة استطاعته ظرف يُفْسِدُ الفعل المتعدي الممنوع على هذا من مفعوله المقصود به حدوث أصل معناه، تحتمل أن تكون اسما موصولا محذوف رابط الصلة المفهوم في معنى ما اسْتَطاعَه أي قدر عليه مفعول يُفْسِدُ] × يَتَتَبَّعُ الْإِفْسادَ بِالْإِصْلاحِ"- على حين جعل أبو

نواس عبارته القسم الواحد، جملة فعلية ماضوية خبرية، رَكَّبَها من فعل متصل به ضميرُ فاعله البارز: "وَكَّلْتَ"، فجار ومجرور متعلقين بالفعل: "بِالدَّهْرِ" متقدمين، فمفعول به: "عَيْنًا" متأخر، فنعتٍ للمفعول به اسمٍ مضاف إلى صفة: "غَيْرَ غافِلَةٍ"، فنعت ثان شبه جملة: "مِنْ جودِ كَفِّكَ"، فنعتٍ ثالثٍ جملة فعلية مضارعية: "تَأْسو كُلَّ ما جَرَحا [ما اسم موصول محذوف رابط الصلة المفهوم في معنى جَرَحَه مفعول تَأْسو والفعل المتعدي، تحتمل أن تكون مصدرية ظرفية تؤول هي وما بعدها بمدة جَرْحِه المضاف إلى كُلَّ ظرف تَأْسو الفعل المتعدي الممنوع على هذا من مفعوله المقصود به حدوث أصل معناه."]

لقد اتبع ابن الرومي سبيل أبي نواس في ترديد ما يفسده الدهر بين إبهام ظرف الزمان وإبهام المفعول به، من بعد أن تَمَسَّكَ من أبي نواس بالمنافسة بين الدهر المفسد والممدوح المصلح؛ فمن بين معنى نسبة الإفساد إلى الدهر أي الناس كلهم، ومعنى نسبة الإصلاح إلى رجل واحد- خرجت فكرة أبي نواس وابن الرومي.

ولكن الاشتغال بالتعبير عن اجتهاد الدهر في الإفساد، الذي صار يدل حتما عند ابن الرومي، على اجتهاد الممدوح في الإصلاح، ولاسيما أنه عطف قسم الممدوح على قسم الدهر- كان اشتغالا بالتعبير عن اجتهاد الممدوح في الإصلاح، الذي لا يدل حتما عند أبي نواس، على اجتهاد الدهر في الإفساد، ولاسيما أنه خلط بعضهما ببعض في قسم واحد! ثم إن تلك المنافسة بين الدهر المفسد والممدوح المصلح التي صارت مِلاكَ عبارة ابن الرومي وكانت في حواشي عبارة أبي نواس -والإسناد الذي صار عند

ابن الرومي ثابتا بالمسند إليه مستمرا بالمسند مثلما يكون في المسلمات البديهية وكان عند أبي نواس كالمنقطع الذي يكون في تاريخ مآثر الغابرين- إن ذلك كله ربما طواه ابن الرومي على معنى انتشار الفساد في وقته، وطواه أبو نواس على معنى انحصاره فيما قبل وقته، وكلتا الطِّيَّتَيْنِ مُفاضَلَةٌ بين ابن الأمير وأبيه، غير مأمونة! ثُمَّتَ إن اجتهادَي الدهر والممدوح اللَّذَيْنِ صارا عند ابن الرومي مُتَخارِجَيْنِ تَخارُجَ الخصوم المُتَدابِرين، كانا عند أبي نواس متداخلين تداخل الخصوم المُتَبارِين، وفي التباري لا التدابر، تتجلى قدرة الممدوح وثقته العاليتان! ثُمَّتَ إن اسم الممدوح الذي صار عند ابن الرومي ظاهرا يتعلق بصاحبه، كان عند أبي نواس مضمرا يجوز في كل مخاطب؛ فيتمثل ببيته كل مُتَلَقٍّ، إلا أن يصادف بيتُ ابن الرومي في المتلقين اسمَ أحمد، فيطابقه!

فِي الْمِثالِ الثّالِثِ

٣	ابن الرومي	كَأَنِّيَ أَسْتَدْنِي بِكَ ابْنَ حَنِيَّةٍ إِذَا النَّزْعُ أَدْنَاهُ مِنَ الصَّدْرِ أَبْعَدَا
	ابن قسيم	فَهُوَ كَالسَّهْمِ كُلَّمَا زِدْتَهُ مِنْكَ دُنُوًّا بِالنَّزْعِ زَادَكَ بُعْدَا

[١٢] ولقد قسم ابن الرومي وابن قسيم عبارتيهما على قسمين، واختصا القسم الآخر بمعني فكرتهما، وتأتَّيا بالقسم الأول إلى القسم الآخر، ثم افترقا من بعد ذلك. أما ابن الرومي فاختص كل شطر من شطري بيته، بقسم من قسمي عبارته، ثم وجههما وجهتين مختلفتين: فأما القسم الأول

فأسنده إلى ضمير المتكلم المتصل في "كَأَنِّيَ"، فاتجه وجهة خاصة، وأما القسم الآخر فأسنده إلى ضمير الغائب المستتر في "أَبْعَدا"، فاتجه وجهة عامة. وأما ابن قسيم فحصر القسم الأول في أول صدر بيته، ثم هجم عليه بالقسم الآخر، ثم أسندهما إلى ضمير الغائب: "فَهْوَ × زادَكَ"، فاتجها وجهة واحدة عامة.

ثم جعلا القسم الأول من عبارتيهما، جملة اسمية خبرية، ثم افترقا من بعد ذلك. أما ابن الرومي فركَّبَ الجملة من أداة تأكيد تشبيه ونسخٍ متصلٍ بها اسمها ضمير المتكلم: "كَأَنِّيَ"، فخبرٍ جملةٍ فعلية مضارعية: "أَسْتَدْني بِكَ ابْنَ حَنِيَّةٍ". وأما ابن قسيم فركب الجملة التي عطفها بالفاء على محذوف، من مبتدأ ضمير غائب: "فَهْوَ"، فخبرٍ شبهِ جملة حرفي: "كَالسَّهْمِ".

ثُمَّتَ جعلا القسم الآخر من عبارتيهما، جملة فعلية إنشائية، ثم افترقا من بعد ذلك. أما ابن الرومي فجعل الجملة شرطيةً صريحةً، وركبها من أداة شرط ظرف للمستقبل متقدم متعلق بفعل جوابه: "إِذَا"، ففاعل فعل الشرط المحذوف وجوبا: "النَّزْعُ"، فجملة تفسير فعلية ماضوية: "أَدْناه مِنَ الصَّدْرِ"، فجملة جواب فعلية ماضوية متأخرة: "أَبْعَدا"، ثم جعل هذا القسم الآخر نعتا للمفعول به: "ابْنَ حَنِيَّةٍ" في جملة خبر القسم الأول. وأما ابن قسيم فكسا الجملة كسوة أسلوب الشرط وما هي بشرط، وركبها من ظرف زمان متقدم "كُلَّ" متعلق بفعل متأخر، فأداة مصدرية ظرفية وجملة فعلية ماضوية "ما زِدْتَه مِنْكَ دُنوًّا بِالنَّزْعِ"، في تأويل مصدر مضاف إلى كلَّ في معنى مدة زيادتك[1]،

---

[1] ابن هشام: ب=١/ ١٧١، قال: "كُلَّما (...) كُلَّ (...) مَنْصوبَةٌ عَلَى الظَّرْفِيَّة بِاتِّفاقٍ (...) وَجاءَتْها الظَّرْفِيَّةُ مِنْ جِهَةِ ما (...) شَرْطٌ مِنْ حَيْثُ الْمَعْنى - فَمِنْ هُنَا احْتيجَ إِلى

ففعلٍ ماض متأخر مستتر فيه ضميرُ فاعله الغائب ومتصل به مفعولُه الأول ضمير المخاطب البارز: "زادَكَ"، فمفعول به ثان: "بُعْدا". ثم جعل هذا القسم الآخر حالا من المجرور في خبر القسم الأول، شبهِ الجملة الحرفي: "كَالسَّهْمِ."

لقد اتبع ابن قسيم سبيل ابن الرومي في المخالفة بين تركيبَيْ قِسْمَيْ عبارته، ثُمَّ في التمهيد بالقسم الأول للقسم الآخر، ثُمَّتَ في وَصْلِ الآخر بالأول عن طريق الحال المستقلة بنفسها؛ حتى ليستغني عنها من شاء أو يستغني بها - كما وصله به ابن الرومي عن طريق النعت المستقل بنفسه كذلك؛ حتى ليستغني عنه من شاء أو يستغني به، وبين جملتي النعت والحال سِماتٌ مشتركة كثيرة[1]؛ فمن بين معنى شدة التقريب عن شدة التعلق، ومعنى شدة البعد عن شدة الإعراض - خرجت فكرة ابن الرومي وابن قسيم.

ولكن العبارة التي صارت معطوفة بالفاء على محذوف عند ابن قسيم، كانت مستقلة بنفسها عند ابن الرومي، ولئن ذهب العطف على محذوف بتفكير المتلقي كُلَّ مذهب، إن الفَصْل لأعون له على التَّمَثُّل بها وحدها، إلا أن يَحْذِفَ من عبارة ابن قسيم فاء عطفها، ويحوِّل كلمتها الأولى من "فَهْوَ"، إلى "هُوَ"، بما لا يضير الوزن، بل ربما آثره بعض المتلقين؛ إذ تحول التفعيلة

جُمْلَتَيْنِ إِحْداهُما مُرَتَّبَةٌ عَلَى الْأُخْرى - وَلا يَجوزُ أَنْ تَكونَ شَرْطِيَّةً مِثْلَها في ما تَفْعَلْ أَفْعَلْ، لِأَمْرَيْنِ: أَنَّ تِلْكَ عامَّةٌ - فَلا تَدْخُلُ عَلَيْها أَداةُ الْعُمومِ - وَأَنَّها لا تَرِدُ بِمَعْنَى الزَّمانِ عَلَى الْأَصَحِّ."

[1] قباوة: ٢٤٣-٢٥١.

السلامة: "فَهْوَ كَالسَّهْ = فاعِلاتُنْ"، بالخبن إلى "هُوَ كَالسَّهْ = فَعِلاتُنْ"، فضلا عن أن توجيه ابن قسيم أول عبارته بضمير الغائب وجهته العامة، ربما يرجح بما فيه من استقلال، إلا أن يصادف بيتُ ابن الرومي في المتلقين، متكلماً بمعناه عن نفسه! ثم إن شدة الإعراض عن شدة التعلق التي صارت عند ابن قسيم بين طرفين متميزين أحدهما شديد التقريب: "زِدْتَ [أي النازعُ]" والآخر شديد البعد: "زادَ [هو أي المنزوعُ]"، وكانت عند ابن الرومي بين حالين جائزتين في طرف واحد: "أَدْناه [هو أي نَزْعُ النازع]، أَبْعَدا [هو أي نَزْعُ النازع]"- ثم ترتيب شدة البعد على شدة التقريب الذي صار عند ابن قسيم ظاهرَ التكرارِ باطنَ الشرطِ: "كُلَّما (...)"، وكان عند ابن الرومي ظاهرَ الشرطِ باطنَ التكرارِ "إذا (...) "- إن ذلك كله من تنبيه ابن قسيم على جناية طَرَفَيْنِ مُتَكافِئَيْنِ لم يُحْسِنا سياسة أنفسهما، فلما أَفْرَطَ أحدهما في إِدْناء الآخر أَفْرَط الآخر في إِبْعاده- بعد ما كان من تنبيه ابن الرومي على جناية طَرَفٍ أَقْوى لم يُحْسِن سياسة نفسه، فلما أَفْرَطَ في إِدْناء الآخر أَفْرَطَ في إِبْعاده كذلك! ثُمَّتَ إن حركة الإدناء التي صارت عند ابن قسيم إلى الشخص: "مِنْكَ"، كانت عند ابن الرومي إلى بَعْضه: "مِنَ الصَّدْرِ"، وظاهر الصَّدْرِ مُنْتهى جذب السهم، وباطنه (القلب) مُسْتَقَرُّ التعلق بالحبيب، وفي ذلك ما يقرب بيت ابن الرومي من الغزل، بمثل ما يباعده من الأَدَب (التَّأْديب)!

فِي الْمِثَالِ الرَّابِعِ

<table>
<tr><td rowspan="2">٤</td><td>أبو العتاهية</td><td>وَإِنِّي لَمَعْذُورٌ عَلَى فَرْطِ حُبِّهَا لِأَنَّ لَهَا وَجْهًا يَدُلُّ عَلَى عُذْرِي</td></tr>
<tr><td>أبو تمام</td><td>لَهُ وَجْهٌ إِذَا أَبْصَرْتَهُ نَاجَاكَ عَنْ عُذْرِي</td></tr>
</table>

[13] ولقد خلط أبو العتاهية وأبو تمام في قسم واحد، أجزاء عبارتيهما، ثم افترقا من بعد ذلك: أما أبو العتاهية فأسندها إلى ضمير المتكلم في "وَإِنِّي"، فاتجهت وجهة خاصة، وأما أبو تمام فأسندها إلى اسم الْجِسْمِ: "وَجْهٌ"، فاتجهت وجهة عامة.

ثم جعلا عبارتيهما جملة اسمية خبرية، وافترقا من بعد ذلك. أما أبو العتاهية فرَكَّبَ الجملة التي عطفها بالواو على محذوف، من أداة تأكيد ونَسْخٍ متصلٍ بها اسمُها ضمير المتكلم: "وَإِنِّي"، فخبرٍ صفة مقترنة بلام التوكيد المزحلقة: "لَمَعْذُورٌ"، فجارٍّ متعلق بالخبر ومجرور ومضاف إليهما: "عَلَى فَرْطِ حُبِّهَا"، فجارٍّ ثانٍ متعلق بالخبر ومجرور مصدرٍ مؤولٍ من أداةٍ مصدريةٍ ونَسْخٍ وخبر شبه جملة حرفي متقدم واسم متأخر ونعت للاسم المتأخر جملة فعلية مضارعية: "لِأَنَّ لَهَا وَجْهًا يَدُلُّ عَلَى عُذْرِي". وأما أبو تمام فرَكَّبَ جملته مِنْ خبرٍ شبهِ جملةٍ حرفيٍّ متقدمٍ: "لَهُ"، فمبتدأٍ اسمٍ جِسْمٍ: "وَجْهٌ"، فنعتٍ جملة شرطية من الأداة وجملة شرط فعلية ماضوية وجملة جواب فعلية ماضوية: "إِذَا أَبْصَرْتَهُ نَاجَاكَ عَنْ عُذْرِي".

لقد اتبع أبو تمام سبيل أبي العتاهية، حتى انتزع القطعة الأخيرة من عبارته: "لَهَا وَجْهًا يَدُلُّ عَلَى عُذْرِي"، ثم أفْرَدَها، وغَيَّر منها: "لَه وَجْهٌ إذا أبْصَرْتَه ناجاكَ عَنْ عُذْرِي". واستغنى في إفهام معنى اللوم، بدلالة مخبوء كلمة "عُذْري"، التي استغنى بها أبو العتاهية؛ فلا يكون عُذْر إلا حين يكون لَوْم - وإن رَدَّ أبو العتاهية العَجُزَ على الصَّدْرِ: "لَمَعْذورٌ (...) عُذْري"، فأحاط نفسه باللوم من حيث أحاطها بالعذر - واستغنى عن صراحة أبي العتاهية: "فَرْطِ حُبِّها"، بدلالة "لَه وَجْهٌ (...) أَبْصَرْتَه (...) ناجاكَ"؛ فالوجه والإبصار والمناجاة من مفردات التعبير عن الحب، بل ربما كان التلميحُ أدلَّ على فرط الحب من التصريح؛ فمن بين معنى استحقاق اللوم بالإفراط في الحب، ومعنى استحقاق العذر بالإفراط في الحُسْن - خرجت فكرةُ أبي العتاهية وأبي تمام .

ولكن العبارة التي صارت مستقلة بنفسها عند أبي تمام، كانت معطوفة بالواو على محذوف عند أبي العتاهية، ولئن ذهب العطف على محذوف بتفكير المتلقي كُلَّ مذهب، إن الفَصْل لأعون له على التَّمَثُّل بها وحدها، ولاسيما أن توجيه أبي تمام أول عبارته بضمير الغائب وجهته العامة، يزيدها استقلالا، إلا أن يصادف بيتُ أبي العتاهية في المتلقين، من يتكلم بمعناه عن نفسه، ولاسيما أنه يجوز من قديم أن تُطَّرَحَ من عبارته واوُ عطفها، وتُحَوَّل "وَإنِّي" بفَصْل جُمْلَتِها، إلى "إنِّي"، والتفعيلةُ السالمة: "وَإنِّي = فَعولُنْ"، بالثَّلْمِ إلى "إنِّي= عولُنْ"[1]! ثم إن الضمير الذي صار مُذَكَّرًا عند أبي تمام: "لَه"، كان مؤنثا عند أبي العتاهية: "لَها"، وهو من تمام تَحَرِّي أبي تمام الإغْماضَ،

[1] الدماميني: ٢٢٥.

www.mogasaqr.com

ولاسيما أن بيته مُوَجَّه (ذو وجهين)، من شاء حمله على شدة الحب والتعلق: "لَه وَجْهٌ شَديدُ الحُسْنِ إذا أَبْصَرْتَه - أَيُّهَا اللّائِمُ - أَسَرَّ إِلَيْكَ أَنِ اعْذُرْ مَلومَكَ عَلى شِدَّة حُبِّه وتَعَلُّقه"، ومن شاء حمله على شدة البغض والنفور: "لَه وَجْهٌ شَديدُ القُبْحِ إذا أَبْصَرْتَه -أَيُّهَا اللّائِمُ- أَسَرَّ إِلَيْكَ أَنِ اعْذُرْ مَلومَكَ عَلى شِدَّةِ بُغْضِه ونُفورِه"- بِحَذْفِ نَعْت مما بين المنعوت ونعته المذكور، جرى فيه مجرى أبي العتاهية: "وَجْهًا [؟] يَدُلُّ (...) = وَجْهٌ [؟] إذا (...)"، إلا أن نعت أبي العتاهية المحذوف، لا يحتمل مع فَرْطِ الحب، إلا تقدير شِدةِ الحُسْن! فإذا انتفع أبو العتاهية بوضوح مقصده في مقام الغزل، انتفع أبو تمام بغموض مقصده في مقامَي الغزل والهجاء! ثُمَّتَ إن القطعة التي انفردت عند أبي تمام فصارت من شأن الحبيب بتقديم الحديث عنه في "لَه"، تَضَمَّنَتْها عند أبي العتاهية عبارتُه، فكانت من شأن المحب بتقديم الحديث عنه في "وَإِنِّي"، مما يكشف طرفا من اختلاف جَفاء أبي العتاهية ولَطافة أبي تمام. ثُمَّتَ إن التماس العذر الذي صار عند أبي تمام بإبصار وجه الحبيب في جملة الشرط بعد الأداة، كان عند أبي العتاهية بلا إبصار ولا شرط ولا أداة، وكأن الوجه هو يبحث عن اللُّوّام، فيسفه أحلامهم! ولاسيما أن الاعتذار الذي صار عند أبي تمام من مناجاة الوجه (مُسارَّته) لِلْمُخاطَب المُبْصِره، كان عند أبي العتاهية من دلالته كُلَّ أَحَدٍ (المفهوم المحذوف تَعْميمًا)، وفي المناجاة معنى من الحياء، ليس في الدلالة!

خاتِمَةُ الْفَصْلِ

[١٤] لا يُؤْمِنُ الْباحِثُ بِحَضارَته، حَتّى يُخْلِصَ لِثَقافَتِه. وَلا يُخْلِصُ لِثَقافَتِه، حَتّى يَنْقَطِعَ لِاسْتيعابِها. وَلا يَنْقَطِعُ لِاسْتيعابِ ثَقافَتِه، حَتّى يَدْأَبَ عَلَى النَّظَرِ في مَسائِلِ لُغَتِها، لا يَكِلُّ ولا يَمَلُّ.

ولكن الباحث العربي لا يستغني أحيانا فيما يَأْلَفُ من مسائل اللغة العربية التي ينظر فيها، عما لا يَأْلَفُ، كَأَنْ تَتَقابَلَ أَمامه في تَحْسين بعضِ ضروب سَلْخِ الشعر (أوسط أقسام سرقته وأعلاها وأحسنها)، الصِّفاتُ الْمُتَضادَّةُ: صِفَةُ إيجاز السَّبْكِ في الشعر، وصِفَتا بَسْطَةِ القَوْل وسَعَةِ البَلاغة في صاحبه الشاعر الخالف السالخ (السارق)؛ فإنه يَحْتَفِزُ بذلك إلى تَجْلِيَةِ وجوهٍ من قدرة اللغة العربية على توليد أطوارها بعضها من بعض، تَوْليدًا صَحيحًا نافعًا ناجِحًا - ووجوهٍ من تلاقي الأعمال الفنية العربية السالفة والخالفة، على ما يقتضي استيعاب حركة الثقافة العربية الإسلامية، لا استيعاب حركةِ غيرِها، مهما تكن عالَمِيَّتُها أو عَوْلَمَتُها!

لقد جعلتُ هَمّي في هذا البحث، أن أُفَتِّشَ أمثلة ذلك الضرب الْمُحَسَّن (المنسوب إلى الحُسْن) من سرقة الشعر، عن معالم صفة إيجاز السَّبْك، بين معالم صِفَتَيْ بَسْطة القول وسَعَة البلاغة، حتى ظَهَرَ لي فيما ظَهَرَ:

١ في مَقاديرِ الْمَقاطِعِ وَالْكَلِمِ: أَنَّ شعراءنا الخالفين كانوا أَحْرَصَ على قلة عدد كلمات أبياتهم الكابية عن عدد كلم أبيات سالفيهم، مِنْهُمْ على قلة عدد مقاطعها.

٢ **فِي الْخَصَائِصِ الْعَرُوضِيَّةِ**: أَنَّ أبيات شعرائنا السالفين، لا تُمَكِّنُ شعراءنا الخالفين من خصائصها العروضية كُلِّها، ولا تُفْلِتُهُم منها كُلِّها؛ فإذا وافقوهم بخصائص أبياتهم الوزنية، خالفوهم بخصائصها القافوية - وإذا خالفوهم بخصائص أبياتهم الوزنية، وافقوهم بخصائصها القافوية.

٣ **فِي بِنْيَةِ التَّقَابُلِ الْوَاحِدَةِ الْمُسْتَمِرَّةِ**: أَنَّ شعراءنا السالفين والخالفين جميعا معا، استخرجوا أفكارهم من بين المعاني المتقابلة، عن طبيعةِ انقسام كل بيت من أبياتهم على صَدْرٍ وعَجُزٍ متقابلَيْنِ، أو عن طبيعة الإيقاع المستولي على كل مظهر من مظاهر الحياة من حولهم - بما في مقابلة المعنى بالمعنى من بيان حقيقة الفكرة وجِلاء دقتها كما في مقابلة الشطر بالشطر من تمام حقيقة البيت وكمال دقته، أو بما في انفراد كل شطر من شطري البيت بمَعْنًى من مَعْنَيَي الفكرة من تَجاوُبِ المعنيين كتجاوب الشطرين واستقرار قرار الفكرة كاستقرار قرار البيت.

٤ **فِي مَعَالِمِ بِنْيَةِ التَّقَابُلِ بَيْنَ أَطْرَافِ الْأَمْثِلَةِ الْأَرْبَعَةِ**: أَنَّ شعراءنا الخالفين اشتملوا في طوايا تراكيب عباراتهم، على شعرائنا السالفين، ثم خالفوهم إلى دقائق من التركيب، عالية التعبير، رَفَعَتْ ذِكْرَهُمْ - عن دقائقَ أُخْرى بَقِيَتْ في عبارات سالفيهم، تَخُصُّهُمْ، وتَحَفَّظُ عليهم أُسْتاذِيَّتَهُمْ.

الْفَصْلُ السَّادِسُ

خَصائِصُ التَّفْكيرِ الْعَروضيّ اللُّغَويِّ بيْنَ نَظْمِ الْمَنْثورِ ونَثْرِ الْمَنْظومِ

مُقَدِّمَةُ الْفَصْلِ

نَظْمُ الْكَلامِ وَنَثْرُه

[1]في اللغة العربية نوعان من الكلام الفني: مَنْظومٌ، ومَنْثورٌ، مُتَناقضانِ بوُجود العَروض وفُقوده -والعروض وَزْن وتَقْفية، أي تَكْرارُ مُرَكَّباتٍ صَوْتيَّةٍ لُغَويَّةٍ، عَلى نَحْوٍ خاصٍّ يُدْرِكُه المتلقي ويَرْتاحُ لَه- فإن وُجد فالكلام منظوم، وإن فُقد فالكلام منثور، ولا ثمرة الآن للاختلاف في أَسْبَقيَّة أحدهما، فقد اجتمعا معًا، ولولا وجودُ ضدّ ما تَمَيَّزَ ضِدٌّ!

والنَّظْم في العربية الجَمْع، والنَّثْر الفَرْق[1]. والجمع والفرق حالان طبيعيتان تتنازعان الأشياء، فتنقسم عليهما؛ فإما مجموعة وإما مفروقة، وكذلك الكلام الفني، ولكنَّ مِعْيارَ تَقْسيمِه العَروضُ؛ فالكلام الفني المنظوم كأنه دُرٌّ مجموع في عِقْدٍ سِلْكُه العَروض، والكلام الفني المنثور كأنه دُرٌّ مفروق بلا عِقْدٍ ولا سِلْكٍ. ولقد أفضى طول تنافس هاتين الحالين في تنازع الكلام، إلى تأثير كلٍّ منهما في الأخرى، حتى تَحَوَّلَتْ إليها عَفْوًا أو قَصْدًا؛ فتَنَوَّعَ الكلام من حيث نظمه ونثره، على ستة أنواع[2]:

---

[1] ابن منظور: ن ظ م، ن ث ر.

[2] بَوَّبَ ابن أبي الإصبع ٦٥٤هـ، لنثر المنظوم، بابَ الحَلِّ، قائلا - ٤٣٩ -: "هُوَ أَنْ يَعْمِدَ الْكاتِبُ إِلى شِعْرٍ لِيَحُلَّ مِنْهُ عَقْدَ الْوَزْنِ فَيُصَيِّرَه مَنْثورًا"- ثم بَوَّبَ لنظم المنثور بابَ العَقْد، قائلا -٤٤١-: "هُوَ ضِدُّ الْحَلِّ لِأَنَّه عَقْدُ النَّثْرِ شِعْرًا"؛ فأَكَّدَ تشبيه الكلام المنظوم بدُرٍّ مجموع في عِقْدٍ سِلْكُه العَروض، والكلام المنثور بدُرٍّ مفروق بلا عِقْدٍ ولا سِلْكٍ. ولكنني وجدت

١ مَنْظومٌ طَبيعيٌّ، نشأ بوُجود العروض.

٢ مَنْثورٌ طَبيعيٌّ، نشأ بفُقود العروض.

٣ نَظْمُ مَنْثورٍ طَبيعيٍّ، نشأ بإيجاد العروض المَفْقود، عَفْوًا.

٤ نَثْرُ مَنْظومٍ طَبيعيٍّ، نشأ بإِفْقاد العروض المَوْجود، عَفْوًا.

٥ نَظْمُ مَنْثورٍ صِناعيٍّ، نشأ بإيجاد العروض المَفْقود، قَصْدًا.

٦ نَثْرُ مَنْظومٍ صِناعيٍّ، نشأ بإِفْقاد العروض المَوْجود، قَصْدًا.

أما النوعان الأولان فإن الكلام يَتَوَلَّدُ بينهما بوُجود العروض أو فُقوده: تَحْديدًا، وتَرْتيبًا، وتَهْذيبًا، فإذا تشارك العروض واللغة، في اختيار عناصر نص المنظوم وإبدال بعضها من بعض وُصولًا إلى تَحْديد العنصر المناسب، وفي تقديم بعضها وتأخير بعضها وُصولًا إلى تَرْتيب الوضع المناسب، وفي إضافة بعضها وحذف بعضها وُصولًا إلى تَهْذيب المقدار المناسب- فإن اللغة تنفرد بنفسها في تَحْديد عناصر نص المنثور، وفي تَرْتيبها، وفي تَهْذيبها.

وأما النوع الثالث، فإن كلام النوع الثاني، يَتَحَوَّل إليه عَفْوًا، بإيجاد العروض: تَحْديدًا كذلك، وتَرْتيبًا، وتَهْذيبًا، فإن النّاظم المُثَقَّف، يكون في شأن قريب من شأن ذلك المنثور الطبيعي، فيخطر له من ذخيرته الثقافية، فيستحسن أن يستفيد منه في نَظْمه الطبيعي، فيَنْتَظِم فيه انْتِظامًا طبيعيا.

وأما النوع الرابع، فإن كلام النوع الأول، يَتَحَوَّل إليه عَفْوًا، بإفقاد العروض: تَحْديدًا كذلك، وتَرْتيبًا، وتَهْذيبًا، فإن النّاثر المُثَقَّف، يكون في شأن

الحَلَّ يتسع عند ابن الأثير ٦٣٧هـ -١/ ١٣٤، ١٤٩- لحل آيات القرآن الكريم والأخبار النبوية، فعَزَفْتُ عن مُصْطَلَحَيِ الحَلِّ والعَقْدِ كليهما.

قريب من شأن ذلك المنظوم الطبيعي، فيخطر له من ذخيرته الثقافية؛ فيستحسن أن يستفيد منه في نَثْرِه الطبيعي، فيَنْتَثِر فيه انْتثارًا طبيعيا.

وأما النوع الخامس، فإن كلام النوع الثاني، يُحَوَّل إليه قَصْدًا، بإيجاد العروض: تَحْديدًا كذلك، وتَرْتيبًا، وتَهْذيبًا؛ فإن النّاظم المُتَكَلِّف، لا يكون في شأن غير شأن ذلك المنثور الطبيعي، بل ينقطع لنَظْمه نَظْمًا صناعيا.

وأما النوع السادس، فإن كلام النوع الأول، يُحَوَّل إليه قَصْدًا، بإفقاد العروض: تَحْديدًا كذلك، وتَرْتيبًا، وتَهْذيبًا؛ فإن النّاثر المُتَكَلِّف، لا يكون في شأن غير شأن ذلك المنظوم الطبيعي، بل ينقطع لنَثْره نَثْرًا صناعيا.

مَظانُّ انْكِشافِ خَصائِصِ التَّفْكيرِ الْعَروضِيِّ اللُّغَوِيِّ

[2] ربما اطمأن بعض الباحثين، إلى ما ينكشف له من خصائص التفكير العروضي اللغوي، في نصوص المنظوم أو المنثور، بتأمل أعمال التحديد والترتيب والتهذيب السابقة. ولكنني أرتاب في ذلك الاطمئنان الذي يَرْضى بالظَّنِّ، وسبيل اليقين أمامه في نصوص نظم المنثور ونثر المنظوم، حيث تتقابل الخصائص المتناقضة، في أداء رسائل مُتَّحِدَة، بعبارات مُتَوارِدة؛ فيتَّضِح بعضها ببعض !

وإذا جاز لبعض الباحثين، أن يرتاب في نصوص نظم المنثور ونثر المنظوم الصناعيَّيْنِ (النوعين الخامس والسادس)، التي تزحم عليه الأفق بكتبها الخاصة والعامة؛ فيزهد في الاشتغال بتَحْويلها المُتَكَلَّف، الذي يَقْتَسِرُ الذخيرة الثقافية، ويُزَيِّفُ حركة التفكير الحر؛ فيُضِلّ عن غاية البحث- لم يجز له أن

يرتاب في نصوص نظم المنثور ونثر المنظوم الطبيعيَّيْنِ (النوعين الثالث والرابع)، الشاردة[1]؛ فيعرض عن دراسة تَحَوُّلِها العَفْوي، الذي تَرْفِدُه الذخيرةُ الثقافية، ويَصِفُ حركةَ التفكير الحر؛ فيَهْدي إلى غاية البحث[2]!

نَماذِجُ نَظْمِ الْمَنْثورِ وَنَثْرِ الْمَنْظومِ الطَّبيعيَّيْنِ

[3]من ثم أعرضت عن كتب نظم المنثور ونثر المنظوم الصناعيين، وأقبلت أفتش المكتبة العربية[3]، حتى عثرت لنظم المنثور الطبيعي، على تسعة

---

[1] إن نصوص نظم المنثور ونثر المنظوم الطبيعيين، إنما وقعت شواهدَ في كتب العلم، كالعمدة لابن رشيق ٤٦٣هـ، والبديع لابن منقذ ٥٨٤هـ، وتحرير التحبير لابن أبي الإصبع ٦٥٤هـ، وغيرها- أو عوارضَ في كتب الفن، كربيع الأبرار للزمخشري ٥٣٨هـ، والمستطرف للأبشيهي ٨٥٢هـ، وأنوار الربيع لابن أم معصوم ١١١٩هـ، وكدواوين الشعراء والكتّاب على التاريخ. أما نصوص نظم المنثور ونثر المنظوم الصناعيين، فقد وقعت شواهد في كتب العلم نفسها، ثم انفردت بكتب علمية وفنية، كنثر المنظوم للآمدي ٣٧٠هـ، ونثر النظم وحل العقد للثعالبي ٤٢٩هـ، والإرشاد إلى حل المنظوم والهداية إلى نظم المنثور للعميدي ٤٣٣هـ، والوشي المرقوم في حل المنظوم لابن الأثير ٦٣٧هـ، وكدواوين نظم المتون على التاريخ.

[2] ولذلك لم يُؤاخَذْ في السَّرِقات، بنظم المنثور ونثر المنظوم الطبيعيين، راجع ابن رشيق: ٢/٢٩٤، وابن أبي الإصبع: ٤٤١.

[3] انتفعت في هذا المرحلة، بالمكتبات الرقمية ذوات محركات البحث التي أطلعتني على مكنون عشرات الكتب الكبار، من مثل المكتبة الشاملة، وموسوعة الشعر العربي- ثم لَمّا تحددت المواد راجعتها في كتبها الورقية.

وعشرين نموذجا مزدوجا، كل نموذج طرفان: نصٌّ منثورٍ سابقٌ ونصٌّ نظمٍ لاحقٌ- ولنثر المنظوم الطبيعي، على ثمانية عشر نموذجا مزدوجا، كل نموذج طرفان كذلك: نصٌّ منظومٍ سابقٌ ونصٌّ نثرٍ لاحقٌ. ثم رَدَّدْتُ بينها النظر، حريصا على صفة الطبيعيَّة السائغة، وشَرْطِ المادَّتَيْنِ المُتَوازِنَتَيْنِ، حتى صَفَتْ لي عشرة نماذج مزدوجة، أوردها فيما يأتي مرتبةً على حسب تواريخ حُدوث لَواحِقِها[1]، غيرَ مُرَقَّمَة ولا مُفَصَّلَة[2]:

- النموذج الأول من نظم المنثور[3]:
  - إِنّي قَدْ نَظَرْتُ في سِنّي فَإِذا أَنَا ابْنُ ثَلاث وَخَمْسينَ سَنَةً وَأَنَا وَأَنْتَ لِدَةُ عامٍ وَإِنَّ امْرَأً قَدْ سارَ إِلى مَنْهَلٍ خَمْسينَ سَنَةً لَقَريبٌ أَنْ يَرِدَه
  - إِذا ذَهَبَ الْقَرْنُ الَّذي أَنْتَ فيهِم وَخُلِّفْتَ في قَرْنٍ فَأَنْتَ غَريبُ وَإِنَّ امْرَأً قَدْ سارَ خَمْسينَ حِجَّةً إِلى مَنْهَلٍ مِنْ وِرْدِه لَقَريبُ
- النموذج الثاني من نظم المنثور[4]:

[1] تبين لي أن تاريخ الطرف اللاحق (نص النظم ونص النثر)، أهم من تاريخ الطرف السابق (نص المنثور ونص المنظوم) -وإن كان كلاهما في نفسه مهما- فإن البحث إنما هو عن وجود الطرف اللاحق، بعد الطرف السابق.

[2] أوازن بين أطراف هذه النماذج فيما بعد، على منهج جديد من التَّقْسيم والجَدْوَلة، يعوقه التَّرْقيم والتَّفْصيل.

[3] الأصفهاني: ٢٢/ ٧٦٨٩، والمنثور للحجاج الثقفي، ونظمه للتيمي القريب من ١٩٣هـ.

[4] الأبشيهي: ١٦٣، والمنثور ليحيى البرمكي، ونظمه للخثعمي القريب من ٢٨٤هـ.

- أَعْطِ مِنَ الدُّنْيا وَهِيَ مُقْبِلَةٌ فَإِنَّ ذلكَ لا يَنْقُصُكَ مِنْها شَيْئًا
وأَعْطِ مِنْها وَهِيَ مُدْبِرَةٌ فَإِنَّ مَنْعَكَ لا يُبْقِي عَلَيْكَ مِنْها شَيْئًا
- لا تَبْخَلَنَّ بِدُنْيا وَهِيَ مُقْبِلَةٌ فَلَيْسَ يَنْقُصُهَا التَّبْذِيرُ وَالسَّرَفُ
فَإِنْ تَوَلَّتْ فَأَحْرى أَنْ تَجُودَ بِها فَلَيْسَ تَبْقى وَلكِنْ شُكْرُها خَلَفُ

- النموذج الثالث من نظم المنثور[1]:
- مَنْ رَضِيَ مِنْ صِلَةِ الْإِخْوانِ بِلا شَيْءٍ فَلْيُواخِ أَهْلَ الْقُبورِ
- إذا كُنْتَ تَرْضى مِنْ أَخٍ ذي مَوَدَّةٍ إِخاءً بِلا شَيْءٍ فَواخِ الْمَقابِرا
فَلا خَيْرُها يُرْجى وَلَا الشَّرُّ يُتَّقى وَلَا حاسِدٌ مِنْها يَظَلُّ مُحاذِرا

- النموذج الرابع من نثر المنظوم[2]:
- وَعُدْتُ إلى حَلَبَ ظافِرًا كَعَوْدِ الْحُلِيِّ إِلَى الْعاطِلِ
- وَعادَ مَوْلانا إلى مُسْتَقَرِّ عِزِّهِ عَوْدَ الْحُلِيِّ إِلَى الْعاطِلِ وَالْغَيْثِ إِلَى الرَّوْضِ الْماحِلِ

- النموذج الخامس من نظم المنثور[3]:
- قِيلَ لِأَعْرابِيٍّ ما أَعْدَدْتَ لِلْبَرْدِ قالَ طولَ الرِّعْدَةِ
- قِيلَ ما أَعْدَدْتَ لِلْبَرْدِ فَقَدْ جاءَ بِشِدَّةْ
قُلْتُ دُرّاعَةَ عُرْيٍ تَحْتَها جُبَّةُ رِعْدَةْ

---

[1] ابن عساكر: ١/ ٦٩، والمنثور لميمون بن مهران، ونظمه لابن بطة القريب من ٣٥٣هـ.

[2] البديعي: ٢٧٥، والمنظوم للمتنبي، ونثره للصابئ ٣٨٤هـ.

[3] الزمخشري: ١/ ١٣٦، والمنثور لمجهول، ونظمه لابن سكرة الهاشمي ٣٨٥هـ.

- النموذج السادس من نثر المنظوم[1]:

- مِنَ ايِّ الثَّنايا طالَعَتْنَا النَّوائِب وَأَيُّ حِمًى مِنّا رَعَتْهُ الْمَصائِبُ
- مِنْ أَيِّ الثَّنايا طَلَعَتِ النَّوائِبُ وأَيُّ حِمًى رَتَعَتْ فيهِ الْمَصائِبُ

- النموذج السابع من نثر المنظوم[2]:

- أَلا إِنَّمَا الدُّنْيا غَضارَةُ أَيْكَةٍ إِذَا اخْضَرَّ مِنْها جانِبٌ جَفَّ جانِبُ
- وَيَعْلَمُ أَنَّ الزَّمَنَ إِنْ سَرَّ حيناً فَهَمُّه ناصِبٌ وَالدُّنْيا إِذَا اخْضَرَّ مِنْها جانِبٌ جَفَّ جانِبٌ

- النموذج الثامن من نظم المنثور[3]:

- إِذا كَتَبْتَ كِتَابًا فَالْحَنْ فيهِ فَإِنَّ الصَّوابَ حُرْفَةٌ وَالْخَطَأَ نُجْحٌ
- إِنْ كُنْتَ يَوْمًا كاتِبًا رُقْعَةً تَبْغي بِها نُجْحَ وُصولِ الطَّلَبْ
  إِيّاكَ أَنْ تُعْرِبَ أَلْفاظَها فَتَكْتَسي حُرْفَةَ أَهْلِ الْأَدَبْ

- النموذج التاسع من نثر المنظوم[4]:

- إِذا ساءَ فِعْلُ الْمَرْءِ ساءَتْ ظُنونُه وَصَدَّقَ ما يَعْتادُه مِنْ تَوَهُّمِ

---

[1] ابن معصوم: ٨١٦، والمنظوم للشريف الرضي، ونثره لابن الدباغ الوزير القريب من ٥٢٩هـ.

[2] السابق نفسه، والمنظوم لابن عبد ربه، ونثره لابن عطية القاضي القريب من ٥٣٣هـ.

[3] الوطواط: ١٣٠، والمنثور للمُثنّى أبي أبي عُبَيْدَة، ونظمه للكناني القاضي ٨٠٢هـ.

[4] ابن معصوم: ٨١٦، والمنظوم للمتنبي، ونثره لمغربي قريب من وفاة ابن أم معصوم ١١١٩هـ.

- فَإِنَّه لَمّا قَبُحَتْ فَعَلاتُه وَحَنْظَلَتْ نَخَلاتُه لَمْ يَزَلْ سوءُ الظَّنِّ يَقْتادُه وَيُصَدِّقُ تَوَهُّمَهُ الَّذي يَعْتادُه

- النموذج العاشر من نثر المنظوم [1]:
  - كَأَنَّني عانَقْتُ رَيْحانَةً تَنَفَّسَتْ في لَيْلِهَا الْبارِدِ
  - فَلِلّهِ كِتابُه مِنْ رَيْحانَةٍ تَنَفَّسَتْ في لَيْلِهَا الْبارِدِ وَعَطَّرَتْ مَعاطِسَ الْأَسْماعِ بِنَشْرِهَا الْوارِدِ

تَعْليقاتٌ عَلَى النَّماذِجِ الْمُخْتارَةِ

[4]ولقد انقسمت تلك النماذج العشرة المزدوجة، على نظم المنثور ونثر المنظوم الطبيعيَّيْنِ، انقساما عادلا (خَمْسَتَيْنِ)، يتيح لي أن أَعُمَّها بالتعليقات الآتية:

١ إن انبساط تلك النماذج العشرة المختارة من غير تعمدِ شيءٍ إلا صفة الطبيعية وحدها، على أكثر من تسعة قرون (١٩٣-١١١٩هـ)، وهي مدة طويلة- لَيُغْري بتوقع وجود أمثالها قبل هذه المدة وبعدها، ويؤكد أن نظم المنثور ونثر المنظوم، ظاهرة طبيعية في عمل الأدباء المُثَقَّفين المُتَوَقِّدين، من باب تداخل الأنواع الأدبية، الذي يَظَلُّ مِفْتاحَ الإِبْداعِ الذي لا يَصْدَأُ.

---

[1] السابق: ٨١٦-٨١٧، والمنظوم لابن المعتز، ونثره لابن معصوم نفسه ١١١٩هـ.

٢ من معالم طبيعية نصوص نماذج نظم المنثور المختارة، اتحاد الرسائل بين أطرافها، على هذه الخمس الآتية بترتيبها :

- فِي طولِ الْعُمْرِ قُرْبُ الْمَوْتِ
- الْبَذْلُ عَلَى كُلِّ حالٍ أَمْلَكُ لِلدُّنْيا
- صُحْبَةُ الْمَوْتى خَيْرٌ مِنْ صَداقَةِ مَنْ لا أَثَرَ لَهُ
- التَّسْليمُ لِلشَّدائِدِ حيلَةُ الضَّعيفِ
- تَعَمُّدُ الْخَطَأِ عِنْدَ الطَّلَبِ أَحْظى بِالنَّجاحِ

ومن معالم طبيعية نصوص نماذج نثر المنظوم المختارة، اتحاد الرسائل كذلك بين أطرافها، على هذه الخمس الآتية بترتيبها:

- عَوْدَةُ سَيِّدٍ غائِبٍ
- فِقْدانُ عَزيزٍ
- تَقَلُّبُ الدُّنْيا
- سوءُ الْعاقِبَةِ مِنْ سوءِ الْفِعْلِ
- مُتْعَةُ وِصالٍ

وإن رسائل نماذج نظم المنثور كلها، أفكارٌ حِكْمِيَّةٌ- ورسائل نماذج نثر المنظوم إلا النموذج الرابع، صُوَرٌ فنيَّةٌ؛ فأما النموذج الرابع فقد كانت رسالته فكرة حكمية. وإن في ذلك لدلالة واضحة على أن لكل من المنظوم والمنثور، ميزةً خاصةً، يُصَنَّفُ بها في ذخيرة الأديب العربي المثقف، ويَحْضُرُ بها في أثناء عمله؛ فميزةُ المنثور الحِكْمَةُ، وميزةُ المنظوم الصورةُ؛ فإذا كان الأديب العربي المثقف سادِرًا في نظمه الطبيعي،

فإن الذي يحضره من المنثور وينتظم في ضمن نظمه انتظاما طبيعيا، هو ذو المعنى الحكمي. وإذا كان سادِرًا في نثره الطبيعي، فإن الذي يحضره من المنظوم وينتثر في ضمن نثره انتثارا طبيعيا، هو ذو الصورة الفنية!

٣ اشتملت نصوص النثر من نماذج نثر المنظوم إلا النموذج السادس، في أوائلها، على أدوات ربط (عاطفة أو مُسْتَأْنِفة)، ليس قبلها ما تعطف عليه، أو تستأنف عنه- وفي حواشيها، على ضمائر غيبة، لم يَجْرِ لها ذِكْرٌ (ليس قبلها ما تُحيل عليه)؛ وكأنما عجز الراوي عن شَغْل فراغ ضمائر الغيبة المنصوص عليها في الحواشي، فاستسلم لأدوات الربط في الأوائل وكان يستطيع حذفها؛ وكأنه أراد أن يُنَبِّهَ على طبيعة التعبير في نثر المنظوم، المبنية على ميزة المنظوم (الصورة)، ولا ريب في أن خُلُوّ نصوص نظم المنثور من ذلك كله، سيُنَبِّه على طبيعة التعبير في نظم المنثور، المبنية على ميزة المنثور (الحكمة)؛ فنتوقع من غيرنا -أو نتحرى نحن حين نفعل- أن تكون نصوص نثر المنظوم، عبارات منفصلة من سياقاتٍ لا تستغني عنها- وأن تكون نصوص نظم المنثور، عبارات مستقلة مستغنية بنفسها.

٤ زاد متوسط طول النموذج من نظم المنثور (٣٤ كك[١])، على متوسط طول النموذج من نثر المنظوم (٢٣ كك)، كما يستنبط من الجدول الآتي:

النماذج	كلم نظم المنثور الكتابية		كلم نثر المنظوم الكتابية	
	المنثور	نظمه	المنظوم	نثره
١	٢٦	٢٢		
٢	٢٢	٢٠		
٣	١٠	٢٣		
٤			٨	١٣
٥	٨	١٣		
٦			١٠	١٠
٧			١١	١٥
٨	١٠	١٨		
٩			١١	١٥
١٠			٧	١٣

[١] " كك" أي كلمة كتابية، وهي المحفوفة من قبلها ومن بعدها ببياض، المعدودة بذلك في الحاسوب، كلمة واحدة، مهما كان اعتبارها في التحليل اللغوي؛ فإن إيقاع النطق يعدها كلمة واحدة، ثم يوافقه إيقاع العروض، أو يخالفه.

من حيث احتاج التعبير عن المعنى الحكمي بعبارة مستقلة، إلى عناصر لغوية أكثر مما احتاج التعبير عن الصورة الفنية بعبارة منفصلة. وفي خلال ذلك زاد متوسط طول النص اللاحق (النظم= ١٩ كك، والنثر= ١٣ كك)، على متوسط طول النص السابق (المنثور= ١٥ كك، والمنظوم= ٩ كك)، مِقْدارًا واحِدًا (٤ كك)؛ فتجلى بذلك انضباط حركة التَّحَوُّل، منثورا كان النص المُتَحَوِّل، أو منظومًا- من بعد أن كانت البنية اللاحقة أكثر ارتخاء من البنية السابقة.

٥ تَكَوَّنَ نص الشعر في كل نموذج من نماذج نظم المنثور، من بيتين اثنين- على حين تَكَوَّنَ في كل نموذج من نماذج نثر المنظوم، من بيت واحد، ولا ريب في أن الأمر موصول بتفاوتِ طولَيْهِما السابقِ في التعليقة الثالثة ذِكْرُه وتَفْسيرُه، ولكنه لا يخلو من دلالة على أن سلطان البيت الواحد المشهور، إنما هو على الرواية لا على القول- وأن الشاعر أَعْرَفُ بقيمة القافية، من الراوي؛ فإن شَمْسَ القافية لا تَسْطَعُ من بيت واحد!

٦ على رَغْمِ تناقض حَرَكات أبيات النماذج وتَرامي أَزْمِنَتِها، غلب عليها وزنُ الطَّويل الوافي (المُثَمَّن)، وقافيةُ الباء المضمومة، كما يتضح بالجدول الآتي:

م	الوزن	القافية
١	طويل وافٍ مقبوض العروض محذوف الضرب	باء مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو
٢	بسيط وافٍ مخبون العروض والضرب	فاء مضمومة مجردة موصولة بالواو
٣	طويل وافٍ مقبوض العروض والضرب	راء مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف
٤	متقارب وافٍ محذوف العروض والضرب	لام مكسورة مؤسسة موصولة بالياء
٥	رمل مجزوءٌ صحيح العروض والضرب	دال مفتوحة مجردة موصولة بهاء ساكنة
٦	طويل وافٍ مقبوض العروض والضرب	باء مضمومة مؤسسة موصولة بالواو
٧	طويل وافٍ مقبوض العروض والضرب	باء مضمومة مؤسسة موصولة بالواو
٨	سريع وافٍ مطوي العروض والضرب مكشوفهما	باء ساكنة مجردة
٩	طويل وافٍ مقبوض العروض والضرب	ميم مكسورة مجردة موصولة بالياء

١٠	سريع وافٍ مطوي العروض والضرب مكشوفهما	دال مكسورة مؤسسة موصولة بالياء

أما غلبة الطَّويل الوافي، فمن استمرار وثاقة العلاقة في ترتيب المقاطع، بين مُرَكَّباته الوزنية (التفعلية والشطر والبيت)، وبين المُرَكَّبات اللغوية (الكلمة والتعبير والجملة). وأما غلبة الباء المضمومة، فمن ذخيرة الجذور المعجمية المختومة بالباء، ومن ذخيرة التراكيب النحوية المختومة بأحد ركني الجملة .

تَنْمِيطُ خَصائِصِ التَّفْكيرِ الْعَروضِيِّ اللُّغَوِيِّ

[5]وعلى رغم تلك التعليقات العامة، التي لم تستطع الملاحظة الأولية أن تُهْمِلَها- يحتاج البحث عن خصائص التفكير العروضي اللغوي، بين نصوص نظم المنثور ونصوص نثر المنظوم الطبيعيين، إلى نقد أعمال التَّحْديد والتَّرتيب والتَّهْذيب التي تَكَوَّنَتْ بعَمَلِها هذه النصوصُ؛ عسى أن تَتَجَلّى معالم حركةِ ذلك التفكير، الطبيعيةِ الحرة.

ولا ريب في أن تفكير الإنسان، أشد أعماله الحيوية تَعْقيدًا؛ إذ تَتَراكَمُ في الفكرة الواحدة من أفكاره التي لا تنقطع أبدا، ملايينُ الأعمال: تَتَوازى، وتَتَقابَل، وتَتَقاطَع، وتَتَداخَل...؛ فلا تقوم لوَصْفِ الفكرة الواحدة، خَصيصَةٌ واحدةٌ، مهما كانت عميقةَ الدلالة على ذلك التَّعْقيد.

ومن ثم رأيت أن أُنَمِّطَ خصائص التفكير العروضي اللغوي، بين نصوص نظم المنثور ونصوص نثر المنظوم- على أَنْماطٍ أَظْهَرِيَّةٍ، أسَمّي النمط فيها بأَظْهَرِ الأعمال فيه على التفكير، وهو ربما اشتمل مع هذا العمل الأَظْهر، على أعمال أخرى أَخْفى- ولكن النَّمَط المُسَمّى، عَلَمٌ على هذه الأعمال كلِّها أَظْهَرِها وأَخْفاها - فإذا تَظاهَرَتْ هذه الأنماطُ في استيعاب الباحث والمتلقي، تَجَلَّتْ لهما تلك الخصائص.

النَّمَطُ الْأَوَّلُ سابِقِيٌّ

في هذَا النَّمَطِ يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ وَيَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا في النص اللاحق عبارةٌ سابِقَةٌ، مُضافَةً كأنها العنوان الذي يَدَّعي به الأديبُ العملَ لنفسه من قبل أن يشرع فيه! إنه نمط من تَقْدير النَّفْس، تَخَرَّجَ فيه نموذجان: واحد من نظم المنثور (١)، وواحد من نثر المنظوم (٧)، ولكن اختلفت بينهما وظيفتا السابقتين، على النحو الآتي:

١ وَظيفَةُ التَّأْسيسِ:

[6]في هذه الوظيفة تعبِّرُ السابقةُ في النص اللاحق، عن معنى ليس من معاني النص السابق، ولكنه يُؤَسِّس له ما ينبني عليه؛ فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج الأول (من نظم المنثور)، في التعبير عن أَنَّ في طولِ الْعُمُرِ قُرْبَ الْمَوْتِ- تميزت سبعة الأقسام التركيبية الآتية:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
×	إنِّي قَدْ نَظَرْتُ في سِنِّي فَإِذا أَنَا ابْنُ ثَلاث وَخَمْسينَ سَنَةً وَأَنَا وَأَنْتَ لِدَةُ عامٍ	وَإِنَّ امْرَأً قَدْ سارَ	إلى مَنْهَلٍ	خَمْسينَ سَنَةً	×	لَقَريبٌ أَنْ يَرِدَه
إذا ذَهَبَ الْقَرْنُ الَّذي أَنْتَ فيهِم	×	وَإِنَّ امْرَأً	×	خَمْسينَ حِجَّةً	إلى مَنْهَلٍ	مِنْ وِرْدِه

وَخُلِّفْتَ فِي قَرْنٍ فَأَنْتَ غَرِيبُ		قَدْ سارَ				لَقَرِيبُ

وتَجَلَّى أن الأقسام الخمسة الأخيرة، هي أهم أقسام نص المنثور للناظم عند الراوي؛ فقد استحسن معناها الحكمي الداعي إلى تَوَقُّع وُصول الوارِدِ المُلِحّ، وقَبِلَ بِنْيَتَها النحوية الجملة الاسمية المنسوخة بحرف التوكيد "إِنَّ" المعطوفة بالواو على ما قبلها، فأبقى عليها، ثم أقبل ينظمها ببيتٍ طَويلِيّ الوزن الوافي المقبوض العروض المحذوف الضرب، وبائِيّ القافية المضمومة المردفة بياء المد الموصولة بالواو:

أما القسم الثالث الذي كان صَدْرَ جملة اسمية معطوفة بالواو مُتَكَوِّنًا من حرف النسخ والتوكيد "إِنَّ" واسمه النكرة "امْرَءًا" وصدر نعته الجملة الفعلية المقترنة بقد المتكونة من فعل السير الماضي وفاعله ضمير "امْرَءًا" الغائب "قَدْ سار"، فقد أبقاه كما هو تماما "وَإِنَّ امْرَءًا قَدْ سار= دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَنْ دَ"[1]. وأما القسم الرابع الذي كان جارًّا غائيًّا متعلقا بفعل القسم الثالث "إِلى" ومجرورًا نكرةً "مَنْهَلٍ"، فقد أبقاه كما هو، ولكنه أَخَّرَه إلى القسم السادس "إِلى مَنْهَلٍ= دَدَنْ دَنْ دَدَنْ"؛ فتكافأَ فَراغُ القسم الرابع من نص النظم وفَراغُ القسم السادس من نص المنثور، وإن كان تقديمه في نص المنثور، أَعْوَنَ على التأثير

[1] بهذه الدَّنْدَنَة (مقابلة المتحرك بِدالٍ والساكن بِنونٍ)، يَتَجَرَّدُ إيقاعُ العبارة، لِتأخذ بعدئذ مكانَها من البيت.

بمفاجأة ذِكْر الخمسين سنة فيما بعد، من تقديم الخمسين سنة، الذي يفقد المفاجأة، مهما كان المَنْهَلُ الذي يُسار إليه! وأما القسم الخامس الذي كان ظرف زمان متعلقا بفعل القسم الثالث "خَمْسينَ" وتمييزا "سَنَةً"، فقد أبقاه كما هو في قسمه، ولكنه حَوَّلَ تمييزه إلى مادة أخرى من مجاله المعنوي "خَمْسينَ حِجَّةً= دَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَنْ دَدَنْ"! وأما القسم السابع الذي كان خبر "إنَّ" اسما مشتقا مقترنا بلام التوكيد "لَقَريبٌ" وفاعله المصدر المؤول "أَنْ يَرِدَه"، فقد أبقاه كما هو، ولكنه صَرَّحَ بالمصدر وجَرَّه بجارّ غائيّ وقَدَّمَه على الخبر فاستتر فيه ضميرُ "امْرَءًا" فاعلًا "مِنْ وِرْدِه لَقَريب=دَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَدَنْ دَدَنْ"، ولا يخفى أن حذف مثل هذا الجار معروف قبل مثل ذلك المصدر المؤول[1]، فإذا قُدِّرَ في القسم السابع من نص المنثور، كان فاعل الخبر المشتق هو ضمير "امْرَءًا" الغائب، وازداد اتفاق القسمين السابِعَيْنِ!

ثم لَفَتَه خَبَرُ ما يُقْبِلُ عليه المرء الوارد المُلِحّ، إلى خَبَرِ ما انصرف عنه (ضِدِّه)، فأضاف به القسم الأول -فإن ذلك الإلحاح نفسه، يبعده عن المصدر (الطفولة)، بمقدار ما يقربه من المنهل المورود (الموت)- وأغرته "قَريب"، التي أخذها من نص المنثور فجعلها كلمة قافية في نص النظم، بكلمة "غَريب" (ضِدِّها التي تحتمل هنا معنى الاختلاف بمثل ما تحتمل معنى البُعْد)؛ فنَصَبَها كلمةَ قافيةٍ لبيت آخر، يُؤَسِّسُ به أساس المعنى الحِكْمِيّ القادم، ويُغْلِقُ دائرته من أولها، بجملة شرطية من أداة اسمية ظرفية مستقبلية وجملة شرط فعلية من فعل الذهاب الماضي اللازم وفاعل معرف بأل منعوت باسم موصول صلته

---

[1] ابن هشام: أ=١/ ١٦٦.

جملة اسمية مبتدؤها ضمير مخاطب وخبرها شبه جملة حرفي وجملةٍ فعلية ماضوية من فعل التَّخْليف المبني للمجهول ونائب فاعل ضمير مخاطبٍ وجار متعلق بالفعل ومجرور نكرة معطوفةٍ بالواو على جملة الشرط وجملة جوابٍ اسمية مقترنة بفاء الربط مبتدؤها ضمير مخاطب وخبرها نكرة "إِذا ذَهَبَ الْقَرْنُ الَّذي أَنْتَ فيهم وَخُلِّفْتَ في قَرْنٍ فَأَنْتَ غَريب=دَدَنْ دَ دَدَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَ دَدَنْ دَنْ"، وحذف القسم الثاني من نص المنثور كله بثلاث جمله الاسمية المتعاطفة المبنية كلها على ضمير المتكلم، في مخافة واقعه الفاجع "إِنِّي قَدْ نَظَرْتُ في سِنِّي فَإِذا أَنَا ابْنُ ثَلاثٍ وَخَمْسينَ سَنَةً وَأَنَا وَأَنْتَ لِدَةُ عامٍ"، على أنه زيادة لا تلائم تحذير مستقبلٍ سيفجع؛ وكأن تحذير العواقب على جهة التواصي، مقدم في الحكمة على بَثِّ المشاعر على جهة التعاطف والتراحم- على رغم أن القسم المحذوف من نص المنثور، هو الذي حدد للناظم السن المخوفة في الأقسام اللاحقة، وأوحى له في القسم الأول، بمعنى المدة الجديرة أن تَغْرُبَ بالشيخ عن الطفل، وهو اختلال لا علاج له، ولاسيما أَنْ لم يرد في معنى القَرْن (المُتَجايِلينَ) من الناس، أنه يكون خمسين سنة!

٢ وَظيفَةُ التَّمْهيدِ:

[7]أما في هذه الوظيفة فتُعَبِّرُ السابقة في النص اللاحق، عن معنى من معاني النص السابق، وتمهد له به؛ فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج

السابع (من نثر المنظوم)، في التعبير عن تَقَلُّبِ الدُّنْيا- تميزت خمسة الأقسام التركيبية الآتية:

١	٢	٣	٤	٥
×	×	ألا إِنَّمَا الدُّنْيا	غَضارَةُ أَيْكَةٍ	إِذَا اخْضَرَّ مِنْها جانِبٌ جَفَّ جانِبُ
وَيَعْلَمُ أَنَّ الزَّمَنَ إِنْ سَرَّ حينًا فَهَمُّه ناصِبٌ	وَ	الدُّنْيا	×	إِذَا اخْضَرَّ مِنْها جانِبٌ جَفَّ جانِبُ

وتَجَلَّى أن الخامس منها هو أهم أقسام المنظوم للناثر عند الراوي؛ فقد استحسن صورته الفنية (ارتباط الضِّدَّيْنِ الاِخْضِرارِ وَالْجَفَافِ)، التي تفضح حقيقة الدنيا- وقَبِلَ بِنْيَتَه النحوية (الجملة الشرطية بالأداة "إذا" الظرفية المستقبلية)، التي تُمَثِّل التَّضادَّ بتَوازُنِ تركيبَيْ جُمْلَتَيْ شرطها "اخْضَرَّ مِنْها جانِبٌ" وجوابها "جَفَّ جانِبُ" الفعليتين الماضويتين؛ لولا حذف شبه الجملة الحرفي الحال من فاعل جملة الجواب النكرة استغناء بمثله في جملة الشرط، لاستحالة حذفهما كليهما جميعا، خشية انفكاك رباط الجملة الشرطية بما قبلها- فأبقى القسم كما هو في نفسه، وإن وقف على آخره المتحرك بتسكينه، بعدما كان الوقف على آخره المتحرك بإشباع حركته.

ثم أضاف القسمِ الأول، ومَهَّدَ في آخره لصورة القسم الخامس الفنية، بصورةٍ مثلها (ارتباط المُتَنافِرَيْنِ السرورِ والنَّصَبِ)، بَناها على مثل بِنْيَتِها النحوية الجملة الشرطية "إِنْ سَرَّ حينًا فهَمَّه ناصِبٌ" -وإنْ بحرف شرط تقليلي وجملة جواب اسمية مقترنة بفاء الربط أراد بهما تمييز الزمن من الدنيا بجواز أن يُواتِيَ وهو مُتَثاقِلٌ كأنه في نَصَبٍ من نفسه، لا كالدنيا الخَدّاعة الشائبة الصلاحَ نفسَه بالفَساد- وعلى مثلِ بنيتها الصوتية المشتملة على موازنة مُضَعَّفَيْنِ "اخْضَرَّ، جَفَّ" بمُضَعَّفَيْنِ "سَرَّ، هَمُّه" واسمِ فاعلٍ ثلاثي "جانِبٌ" بمثله "ناصِبٌ"- ثم رَكَّبَ هذه الجملة الشرطية في القسمِ الأول، بحيث تكون خبر حرف النسخ والمَصْدرِيَّة "أَنَّ" واسمه معرف بأل "الزَّمَنَ"، ويكون من الناسخ ومَعْمولَيْه، مصدرٌ مُؤَوَّل مفعول به لفعل العلم المضارع "يَعْلَمُ"، يسد مسد مفعوليه، وفاعله ضمير غائبٍ مستترٌ فيه، لم يَجْرِ له ذِكْرٌ، يحفظ على النص معنى انفصاله من سياقه، مثلما يحفظه اقتران هذا القسم الأول، بواو عطف لا معطوف عليه قبلها !

ثم أضاف بالقسم الثاني واو عطف، يجترئ بها على نص المنظوم؛ فإذا نَثَرَه عطفه على ما قبلها؛ فوجد القسم الثالث صدر جملة اسمية من أداة استفتاح "أَلا" فأداة قصر "إِنَّما " فمبتدأ مقصور "الدُّنْيا"؛ فاكتفى بالمبتدأ، وعطفه بالواو على اسمِ "أَنَّ" في القسم الأول- ثم وجد القسم الرابع خبر المبتدأ مركبا إضافيا "غَضارَةُ أَيْكَةٍ" لا نظير له في القسم الأول، فحذفه بمرة- ثم وجد الجملة الشرطية بالقسم الخامس، نعت المضاف إليه في الخبر الذي حذفه؛ فعطفها بالواو نفسها على خبر "أَنَّ" في القسم الأول نفسه؛ فعطف بعاطفٍ واحدٍ على مَعْمولَيْ عاملٍ واحدٍ، شَبْيهَيْنِ مُجهَّزَيْنِ، لِيَتَيَسَّرَ أولًا إدراك موازنة الزمن وأحواله بالدنيا

وأحوالها، ويتكون آخرًا من "أَنَّ" وهذه العناصر المتعاطفة كلها على كثرتها، مصدرٌ واحد مؤول، مفعولٌ به لفعل العلم المضارع الناسخ المتقدم، فيَعُمُّها يقينٌ واحد!

النَّمَطُ الثّاني عارِضيٌّ

في هذَا النَّمَطِ يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ ويَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا النصُّ اللاحقُ كُلُّه عارِضَةٌ[1]، كأنها صورةٌ صَوَّرَ بها الأديب النص، وصَوَّرَ نفسه في ظلاله! إنه نمط من تَنْكير النَّفْس، تَخَرَّجَتْ فيه ثلاثة نماذج: اثنان من نظم المنثور (٢، ٨)، وواحد من نثر المنظوم (٦)، ولكن اختلفت بينها وظائف العَوارِض، على النحو الآتي:

١ وَظيفَةُ التَّقْريبِ:

[8]في هذه الوظيفة تُصَوِّرُ العارِضَةُ النصَّ السابق بالنص اللاحق، ولكنها تَتَصَرَّفُ في صورته، وكأنها تُقَرِّبُه، فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج الثاني (من نظم المنثور)، في التعبير عن أن البَذْلَ على كلِّ حالٍ أَمْلَكُ للدنيا- تميزت سبعة الأقسام التركيبية الآتية:

---

[1] راجع ابن منظور: ع ر ض؛ فلا يخلو اختيار الكلمة من نظر إلى معنى الحافظة من معانيها.

٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
فَإِنَّ مَنْعَكَ لا يُبْقِي عَلَيْكَ مِنْهَا شَيْئًا	أَعْطِ مِنْهَا وَهِيَ مُدْبِرَةٌ	وَ	فَإِنَّ ذلِكَ لا يَنْقُصُكَ مِنْهَا شَيْئًا	وَهِيَ مُقْبِلَةٌ	مِنَ الدُّنْيَا	أَعْطِ
فَلَيْسَ تَبْقَى وَلَكِنْ شُكْرُهَا خَلَفُ	إِنْ تَوَلَّتْ فَأَحْرَى أَنْ تَجُودَ بِهَا	فَ	فَلَيْسَ يَنْقُصُهَا التَّبْذِيرُ وَالسَّرَفُ	وَهِيَ مُقْبِلَةٌ	بِدُنْيَا	لا تَبْخَلَنَّ

وتجلى أن نص المنثور كله مهم كذلك للناظم عند الراوي؛ إذ قد غلب عليه مَعْنًى حِكْمِيٌّ مركب من جزأين (العطاء في اليسر والعطاء في العسر)، عَرَفَ تَكامُلَهما، وقَبِلَ بِنْيَتَه النحوية الكلية (نَصيحة فعِلَّتها فنَصيحة فعِلَّتها)، ثم أقبل ينظم أقسامه ببيتين بَسيطيِّ الوزن الوافي المخبون العروض والضرب، وفائيِّ القافية المضمومة المجردة الموصولة بالواو:

فحَوَّل الأمر بصيغة فعل الأمر في القسم الأول "أَعْطِ"، إلى نهي بصيغة فعل مضارع مجزوم بلا الناهية "لا تَبْخَلَنَّ= دَنْ دَنْ دَدَنْ دَ". ربما قيل إن النهي أَمْرٌ بالكَفِّ، ولكن الأمر بالخلق الحميد (الإعطاء)، أَنْفَعُ في بناء الأخلاق من النهي عن الخلق الذميم (البخل)؛ ولاسيما أن المأمور بإعطائه مطلق، ولأمرٍ ما أَكَّدَ الناظم نَهْيَه، وكأنه يخاف أن تَسْفُلَ مَنْزِلَةُ نظمه عن منزلة المنثور !

ثم حَوَّل الجارَّ التَّبْعيضيَّ والمجرور المعرَّف بأل "مِنَ الدُّنْيا" في القسم الثاني، إلى جارٍّ تَعْدَوِيٍّ ومجرورٍ نكرة "بِدُنْيا= دَدَنْ دَنْ". ربما كان في تنكير

"دُنْيا"، تَحْقيرٌ يلائم النهي عن البخل بها كلها، من بعد أن كان في تعريفها تَعْظيمٌ يلائم الأمر ببذل بعضها؛ فكأن حرف التعدية والنكرة كافآ حرف التبعيض والمعرفة، غير أن تعظيم الدنيا وإطلاق المأمور بإعطائه منها، يصرف الفهم إلى تعلق الكرام دائما ببذل أطيب ما يملكون، وهو مَعْنًى جَليلٌ!

ثم اكتفى من القسم الثالث "وَهِيَ مُقْبِلَةٌ"، بتسكين هاء ضمير "دُنْيا" الغائبة "وَهْيَ مُقْبِلَةٌ= دَنْ دَدَنْ دَدَدَنْ"، وغفل عن أنه بعد "دُنْيا" النكرة، نعت -وإن اقترنت الجملة فيه بالواو- دالٌّ على أن الإقبال من صفاتها المستمرة، لا من أحوالها المنتقلة، على حين كان في نص المنثور، حالا من "الدُّنْيا" المعرفة؛ فكأنما دعا الناظم إلى الإعطاء مما لا ينفد، من بعد أن كانت الدعوة في نص المنثور، إلى الإعطاء مما ينفد، وهذه الدعوة أكرم من تلك!

ثم حَوَّلَ الجملة الاسمية المنسوخة بـ"إِنَّ" المقترنة بفاء الاعتراض بين جملتي الأمر المتعاطفتين في القسم الرابع واسمها اسم إشارة إلى الإعطاء المفهوم مما سبق "ذلِكَ" وخبرها جملة فعلية منفية من فعل النقص المضارع المتعدي وضميرِ اسمِ الإشارة الغائب الفاعل المستتر فيه وضميرِ مخاطبٍ متصل مفعول به أول "لا يَنْقُصُكَ" وجار متعلق به ومجرورِ ضمير "الدُّنْيا" الغائبة "مِنْها" واسمٍ نكرةٍ مفعول به ثان "شَيْئًا"- إلى منسوخة بـ" لَيْسَ " مقترنة بفاء الاستئناف عن جملة النهي السابقة واسمها ضمير شأن وخبرها جملة فعلية مثبتة من فعل النقص المضارع المتعدي نفسه ومفعول به واحد ضمير "دُنْيا" الغائبة المتصل وفاعل مصدر معرف بأل معطوف عليه مثله "فَلَيْسَ يَنْقُصُها التَّبْذيرُ وَالسَّرَفُ: دَدَنْ

دَدَنْ دَدَدَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَنْ دَدَدَنْ"؛ فعالَجَ بأسلوب ضمير الشأن، استحالةَ توجيه معنى هذا القِسْم إلى غير مأمور بالإعطاء، وكان مُخْتَصًّا للمخاطب!

ثم حَوَّلَ واو العطف في القسم الخامس، إلى فاءٍ استأنفَ بها الجزء الآخر من الحكمة وكأنه نصيحة جديدة "فَ= دَ"، وكان الجزآن من التقابل والتوازن في نص المنثور، بحيث لا يربطهما إلا واو العطف؛ فقد اجتمع للقسم السادس من نص المنثور ما يوازن ثلاثة الأقسام الأولى جميعا، بجملة فعل الإعطاء "أَعْطِ" الأمر وفاعله ضمير المخاطب المستتر فيه والجار التبعيضي المتعلق به والمجرور ضمير "الدُّنْيا" الغائبة الذي يربط وجهي الإعطاء حتما "مِنْها" وجملة الحال من ضمير "الدُّنْيا" الغائبة "وَهِيَ مُدْبِرَةٌ"، فانعطف بالواو على تلك الأقسام انعطافا لازما. فأما نص النظم فقد استحدث جملة شرطية بأداة الشرطِ التَّقْليليَّة وجملة شرطٍ فعلية من فعل التَّوَلِّي الماضي المتصل بتاء تأنيث وضمير "دُنْيا" الغائبة الفاعل المستتر فيه وجملة جوابٍ اسميةٍ من خبرٍ مقدمٍ اسمِ تفضيل ومبتدأ مؤخر مصدر مؤول من "أَن" المصدرية وفعل الجود المضارع وضمير مخاطب فاعلٍ مستتر فيه وجارٍّ متعلق به ومجرور ضمير "دُنْيا" الغائبة "إِنْ تَوَلَّتْ فَأَحْرى أَنْ تَجودَ بِها=دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَدَنْ"؛ فلم يأمره بالإعطاء كما لم يأمره به من قبل وهذا من عَفْوِ الملاءمة، بل رَتَّبَ على تَوَلِّي الدنيا أَفْضَلِّيَّةَ الجود بما بقي منها، وهو ترتيب شبيه بالنهي عن البخل!

ثم وجد الناظم القسم السابع من نص المنثور " فَإِنَّ مَنْعَكَ لا يُبْقي عَلَيْكَ مِنْها شَيْئًا"، مستأنفا بالفاء عن القسم السادس مَبْنِيًّا على مُضادَّة القسم الرابع بمثل بنيته إلا اسْمَ الإشارة لأن ما قبله هنا أمر بالبذلِ والاستنكارُ إِنَّما

هو للمنع وإلا فِعْلَ النقص المضارع المتعدي إلى مفعولين فالمراد عكسه المتعدي إلى واحد، فاحتاج إلى التوسل إلى المفعول الآخر بحرف الجر "عَلَى"- فَحَطَبَ في حبله، واستأنف القسم السابع بالفاء عن القسم السادس مَبْنِيًّا كذلك على مُضادَّةِ القسم الرابع بمثل بنيته إلا فِعْلَ النقص المضارع المتعدي فالمراد عكسه اللازم وإلا فاعلَه المصدر المعرف بأل فالمراد ضمير "دُنْيا" الغائبة المستتر، ثم عطف بالواو جملة اسمية مستدركة بـ"لكِنْ" مبتدؤها مركب إضافي وخبرها نكرة، تُلائِمُ ببقاء المَجود به في بقاء شكره أفضليةَ الجود في جملة جواب شرط القسم السادس "فَلَيْسَ تَبْقى وَلكِنْ شُكْرُها خَلَف= دَدَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَدَنْ."

وإذا وازنا بين عناصر طَرَفَي النموذج الثامن (من نظم المنثور)، في التعبير عن أَنَّ تَعَمُّدَ الْخَطَأِ عِنْدَ الطَّلَبِ أَحْظى بِالنَّجاحِ- تميزت ستة الأقسام التركيبية الآتية:

١	٢	٣	٤	٥	٦
إذا	كَتَبْتَ كِتابًا	×	فَالْحَنْ فيهِ	فَإِنَّ الصَّوابَ حُرْفَةٌ	وَالْخَطَأَ نُجْحٌ
إِنْ	كُنْتَ يَوْمًا كاتِبًا رُقْعَةً	تَبْغي بِها نُجْحَ وُصولِ الطَّلَبْ	إِيّاكَ أَنْ تُعْرِبَ أَلْفاظَها	فَتَكْتَسي حُرْفَةَ أَهْلِ الْأَدَبْ	×

وتَجَلّى أن نص المنثور كله مهم كذلك للناظم عند الراوي؛ إذ غلب عليه معنًى واحدٌ من الحكمة السوداء، الداعية إلى وجه من الفَساد سخريةً من خَيْبة الصَّلاح -مُرَكَّبٌ من أربعة عناصر: الكِتابة، واللحن، والحُرْفة أي الحرمان، والنجاح- عَرَفَ تكاملها، وقَبِلَ نِصْفَ بِنْيَته النحوية الكلية (الجملة الشرطية)، ثم أقبل ينظم أقسامه ببيتين سَريعيَّي الوزن الوافي المَطْويِّ العروض والضرب المَكْشوفِهما، وبائيَّي القافية المُقَيَّدة المُجَرَّدَة:

فحَوَّل أداة الشرط الاسمية الظرفية المستقبلية "إذا"، إلى أداة الشرط الحرفية التَّقْليليَّة "إِنْ= دَنْ"، رَغْبَةً عن تَوْسيط الكِتابة في طلب الحقوق، التي أَوْحى بِشِياعها نصُّ المنثور- إلى تَوْسيط وسيلة أَنْفَعَ منها!

ثم حَوَّل القسم الثاني من جملة فعلية فعلها ماضي الكِتابة وفاعلها ضمير مخاطب متصل ومفعولها نكرة "كَتَبْتَ كِتابًا"، إلى جملة اسمية منسوخة بـ"كانَ" اسمها ضمير مخاطب وخبرها اسم فاعل الكِتابة الناصب ظرفا قبله ومفعولا بعده "كُنْتَ يَوْمًا كاتِبًا رُقْعَةً= دَنْ دَدَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ"؛ فتحول الزمن من ماض بسيط إلى ماض بعيد منقطع[1]، ليقل احتمال وقوع الحدث، كما قل باختلاف أداتي الشرط، ويقل باختلاف اسْمَي المكتوبين؛ فـ"كِتابًا" أجل مكانة من "رُقْعَةً"، التي لن تخلو من معنى التَّخَرُّق أو التَّقَطُّع، مهما كانت النكتة البلاغية بين "رُقْعَة"، في هذا القسم الثاني، و"حُرْفَة" في القسم الخامس، وأَنَّ

---

[1] حسان: ٢٤٥؛ فبهذا فرق بين زمنيهما، ولكن في غير الشرط، ولن يختل بالشرط افتراقهما، بل يستمر في المستقبل معكوسا.

الحُرْفَةَ مِنَ الرُّقْعَةِ، وأن من استعمل الرقعة استعمال الأدباء، فلينتظر الحُرْفَةَ (الحِرْمان) التي يعيشون فيها !

ثم لانَ واعِيًا أو غافِلًا، لطبيعة بيت الشعر العربي العمودي المُتَنَسِّقَة، فإذا كانت عناصر تركيب نص المنثور أربعة، وأراد أن ينظم بها بَيْتَيْنِ- نظم بكل بيت عنصرين، وإذا تعلق من نص المنثور بالجملة الشرطية الوحيدة، نظم بأحد البيتين شرطها وبالآخر جوابها؛ فبقي عنصران، فأَلْحَقَ بكلا الشرط والجواب أحدَهما؛ فتقدم السادس، فجاء ثالثًا "تَبْغي بِها نُجْحَ وُصولِ الطَّلَب=دَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَدَنْ دَنْ دَدَنْ"، وبقي الخامس على موضعه!

ثم حَوَّل جملة جواب الشرط الفعلية المقترنة بفاء الجواب في القسم الرابع، المتكونة من فعل الأمر باللحن وضمير المخاطب الفاعل المستتر فيه والجار المتعلق به وضمير "كِتَابًا" الغائب المجرور به "فَالْحَنْ فيهِ"- إلى ضمير مخاطب مُحَذَّرٍ محذوف قبله فعل التحذير هو وفاء الجواب -وهذا من خصائص النظم دون المنثور- وفاعله ضمير المتكلم المستتر فيه بتقدير "أُحَذِّرُكَ" ومصدر مؤول مُحَذَّرٍ منه "إِيّاكَ أَنْ تُعرِبَ أَلْفاظَهأ=دَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَدَنْ دَنْ دَدَنْ"؛ فتحول الأمر إلى نهي. والأمر بالخلق الحميد أنفع في بناء الأخلاق كما سبق، من النهي عن الخلق الذميم، ولكن المأمور به هنا خلق ذميم، والمنهي عنه خلق حميد، وهذا من احْمِرارِ السُّخْرِيَّةِ واسْوِدادِ الحِكْمَةِ، ولكن أطرف ما بينهما، هو عموم اللحن في الأمر، وخصوص عدم الإعراب في النهي؛ وكأن الإعراب هو علامة الصواب!

ثم حَوَّلَ القسم الخامس من جملة مستأنفة بالفاء السببية عن جواب الشرط، اسمية منسوخة بـ"إِنَّ" المؤكدة اسمها معرف بأل الجنسية وخبرها نكرة "فَإِنَّ الصَّوابَ حُرْفَةٌ"- إلى مصدر مؤول من فعل الاكتساء المضارع المتعدي المنصوب بـ"أَنْ" المضمرة المحذوف العلامة -وهذا من خصائص النظم دون المنثور- وضمير المخاطب الفاعل المستتر فيه والمفعول به المضاف إلى مركب إضافي- معطوف بالفاء السببية على المصدر المؤول في القسم الرابع "فَتَكْتَسي حُرْفَةَ أَهْلِ الْأَدَب=دَدَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَدَنْ دَنْ دَدَنْ"، فرد به عجز البيت الثاني نحويا (الإضافة إلى المركب الإضافي)، على عجز البيت الأول، وشاكَلَ باكتساء الحُرْفة في هذا القسم الخامس، كتابة الرُّقْعة في القسم الثاني؛ فإن المكتسي بالحُرْفة (الحِرْمان)، لا يملك إلا الرُّقَعَ والمُرَقَّعات؛ فلا فرق بين ضَيْعَة ذي الحُرْفة في عجز البيت، وضَيْعَة ذي الرُّقْعَة في صدره !

حتى إذا جاء القسم السادس بِاسْمَيْه (المعرف بأل فالنكرة)، المَعْطوفَيْن بالواو على مَعْمولي "إِنَّ" في القسم الخامس "وَالْخَطَأَ نُجْحٌ"- حذفه عنه بمَرَّةٍ، استغناءً بما قدمه في القسم الثالث من جملة فعلية متكونة من فعل البُغاءِ المضارع المتعدي وضمير المخاطب الفاعل المستتر فيه والجارّ الاسْتِعانيّ المتعلق بالفعل والمجرور ضمير "رُقْعَةً" الغائبة والمفعول به المضاف إلى مركب إضافي "تَبْغي بِها نُجْحَ وُصولِ الطَّلَب=دَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَدَنْ دَنْ دَدَنْ"- نَعَتَ بها "رُقْعَةً" في القسم الثاني؛ فعَلَّقَ هذا القسم الثالث بالماضي البعيد المنقطع الذي علق به قصد المخاطب إلى كتابة رقعة، على حين تعلق نجاح الخطأ في نص

المنثور بحُرْفة الصواب، لتعميم قَدَرٍ واحد ماض على الخطأ والصواب، لا علاقة له بمكانة شخص الكاتب ولا مكانة شخص المكتوب له!

٢ وَظيفَةُ التَّوْثيقِ:

[9]أما في هذه الوظيفة فتُصَوِّرُ العارِضَةُ النَّصَّ السابق بالنص اللاحق، من غير أن تَتَصَرَّفَ في صورته، وكأنها تُوَثِّقُه، فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج السادس (من نثر المنظوم)، في التعبير عن فِقْدانِ عَزيزٍ- تميزت سبعة الأقسام التركيبية الآتية:

٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
المَصائِبُ	رَعَتْهُ	مِنّا	وَأَيَّ حِمًى	النَّوائِبُ	طالَعْتَنا	مِنَ الثَّنايا ايِّ
المَصائِبُ	رَتَعَتْ فيه	×	وَأَيَّ حِمًى	النَّوائِبُ	طَلَعَتِ	مِنْ الثَّنايا أَيِّ

وتَجَلّى أن نص المنظوم كله مهم للناثر عند الراوي؛ إذ قد غلبت عليه صورتان فنيتان واضحتان متعاقبتان (صورة الوصول ثم صورة الإصابة)، تُمَثِّلان بالثَّنِيَّة التي لم تُحْرَسْ فَاقْتُحِمَتْ تَرَبُّصَ النائبة، وبالحِمى الذي لم يُحْمَ فَانْتُهِكَ هجومَ المصيبة، تَمْثيلا دقيقًا- واستحسنهما الناثر، فقَبِلَ بِنْيتَه النحويَّة (جملتين

استفهاميتين استنكاريتين فعلية فاسمية متعاطفتين)، ثم أقبل يَنْثُرُ أقسامه، فإذا هو يَحْفَظُ عليها معالمها:

ففي القسم الأول اكتفى من تحقيق همزة "أَيِّ"، وفتحها، وتسكين نون "مِنْ"- بما يزيل اختصاص المنظوم بحذف همزتها بعد نقل حركتها إلى النون قبلها! وفي القسمين الثالث والسابع اكتفى من تسكين حركتي آخر الكلمتين عند الوقف عليهما، بما يزيل اختصاص المنظوم بإشباعهما عند الوقف عليهما، في تقفية مثل هذا المطلع، تَزْييناً لآخِرِ صَدْرِه، بتَشْبيهِه بآخِرِ عَجُزِه، وتَمْييزًا للمطلع من سائر أبيات قصيدته. وفي القسم الرابع اكتفى بالنقل حِرْصًا على "أَيٍّ"، التي يجوز أن تكون الكَمَالِيَّة، فتدل على "حِمًى عَظيمٍ مِنّا رَعَتْهُ الْمَصائِب"، فضلا عما بينها عندئذ وبين "أَيِّ" في القسم الأول، من طباق بديعي!

ولقد اجترأ الناثر قليلا في الأقسام الباقية، على تجاوز ذلك الاكتفاء، فجَرَّد الفعل المزيد في القسم الثاني " طالَعَتْنَا"، وحَذَفَ ضمير المتكلمين المتصل المفعول به، وحذف القسم الخامس بِمَرَّةٍ "مِنّا"، وكان شبه جملة حرفيًّا، نَعَتَ المضاف إليه "حِمًى"- فأخرج نفسه بهذا وذاك "طَلَعَت"، مِنْ جُمْلَةِ من يُعَزّيهم؛ فإنه إذا عَزّى أَحَدٌ في نص المنظوم نفسه، لم يَلْزَمِ الناثرَ أن يَدَّعِيَ فيمن يُعَزّيهم! فأما في القسم السادس فقد حول فعل الرَّعْيِ الماضي المتعدي المتصلة به تاء التأنيث وضمير "حِمًى" الغائب المفعول به "رَعَتْهُ"، إلى فعل الرُّتوع الماضي اللازم المتصلة به تاء التأنيث الواصل إلى ضمير "حِمًى" الغائب نفسه بحرف الجر الظَّرْفِيِّ "في" المتعلق به "رَتَعَتْ فيه"، وكأنه يعوض حرف "مِنْ" الذاهب في القسم الخامس! ولكنَّ لاختلاف الفعلين (رَعى، رَتَعَ) أَثَرًا واضِحًا، فإنَّ الحِمى المَرْعِيَّ

كَلَأٌ أَكَلَتْه المصائبُ، فأما الحِمى المَرْتوعُ فيه ففَضاءٌ لَعِبَتْ فيه المصائبُ، ولا ريب في أن تشبيه الفقيد بالكَلأ المَأْكول، أَشَدُّ وَطْأَةً من تشبيهه بالفضاء الملعوب فيه، ولا يعرف الفِقْدانَ إلا مَنْ عاناه!

النَّمَطُ الثّالِثُ لاحِقِيٌّ

في هذَا النَّمَطِ يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ وَيَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا في النص اللاحق عبارةٌ لاحِقَةٌ، مضافةٌ كأنها التوقيع الذي يَدَّعي به الأديب العملَ لنفسه من بعد أن يفرغ منه! إنه نمط من تَكْبير النَّفْس، تَخَرَّجَتْ فيه ثلاثة نماذج: واحد من نظم المنثور (٣)، واثنان من نثر المنظوم (٤، ١٠)، ولكن اختلفت بينها وظائف اللواحق، على النحو الآتي:

١ وَظيفَةُ التَّعْليلِ:

[10] في هذه الوظيفة تُعَبِّرُ اللاحقة في النص اللاحق، عن مَعْنًى ليس من معاني النص السابق، ولكنه ينزل منها منزلة العِلَّة؛ فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج الثالث (من نظم المنثور)، في التعبير عن أَنَّ صُحْبَةَ الْمَوْتى خَيْرٌ مِنْ صُحْبَةِ مَنْ لا أَثَرَ له- تميزت تسعة الأقسام التركيبية الآتية:

٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
×	الْقُبورِ	أَهْلَ	فَلْيواخِ	بلا شَيْءٍ	×	مِنْ صِلَةِ الْإِخْوان	رَضِيَ	مَنْ
فَلا خَيْرُها يُرْجى وَلَا الشَّرُّ يُتَّقى وَلا حاسِدٌ مِنْها يَظَلُّ مُحاذَرا	الْمَقابِرا	×	فَواخِ	بلا شَيْءٍ	إِخاءً	مِنْ أَخٍ ذي مَوَدَّةٍ	كُنْتَ تَرْضى	إِذا

وتَجَلّى أن نص المنثور كله مهم للناظم عند الراوي؛ فقد استحسن معناه الحكمي الداعي إلى استبقاء الإخوان المقصرين بالعتاب، وقَبِلَ بِنْيَتَه النحوية الشرطية المناسبة لطبيعة النصح الغالبة على الحِكَمِ؛ فأبقى عليها، ثم أقبل ينظم أقسامه ببيتٍ طَويلِيِّ الوزن الوافي المقبوض العروض والضرب، ورائِيِّ القافية المفتوحة المؤسسة الموصولة بالألف :

فحَوَّل أداة الشرط الاسمية الشَّخْصيَّة في القسم الأول "مَنْ"، إلى أداة الشرط الاسمية الظرفية المستقبلية "إذا=دَدَنْ"، إعراضا عن معنى الوُقوع، إلى معنى التَّوَقُّع؛ وكأن الخوف ينبغي أن يكون مِنَ المآل لا الحال !

ثم حَوَّل جملة القسم الثاني الفعلية المتكونة ولمّا تكتمل، من فعل الرضا الماضي وضمير اسم الشرط الغائب الفاعل المستتر فيه "رَضِيَ"- إلى جملة اسمية منسوخة بـ"كانَ" متكونة ولمّا تكتمل كذلك، من اسمها ضمير المخاطب وخبرها الجملة الفعلية ذات فعل الرضا المضارع وضمير المخاطب الفاعل المستتر فيه العائد

على اسمها " كُنْتَ تَرْضى=دَنْ دَدَنْ دَنْ"- إعراضا عن الماضي البسيط، إلى الماضي المتجدد[1]، واستنكارا أن يأتي وقت يكون فيها هذا الرضا قد استمر من قبله، وهي دقيقة لم يفكر فيها الناثر !

ثم أبقى الجارَّ "مِنْ= دَنْ"، وحَوَّل المجرور في القسم الثالث من مركب إضافي "صِلَةِ الْإِخْوانِ"، إلى مفرد منعوت بمركب إضافي "أَخٍ ذي مَوَدَّةٍ= دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَنْ"، وآثر المفرد "أَخٍ"، الذي يُعَلِّقُ المنصوح بأحد إخوانه- على الجمع الذي يَعُمُّهُمْ كُلَّهُمْ جَميعًا؛ وكأن صفة الأخوة ينبغي أن تقتصر على أفراد كاملين بأنفسهم، ولكن في نص المنثور معنى اكتمال الإخوان بعضهم ببعض، فما يسيء صَنيعَه أحدُهم، يمحو أثَرَه آخرُ بحُسْنِ صَنيعِه!

ثم استفاد من جواز تعدي فعل القسم الثاني؛ فأضاف بالقسم الرابع مفعولا به "إِخاءً= دَدَنْ دَنْ"، يُعَوِّضُ به كلمة "صِلَةٍ"؛ فعجز عن شأوها، لدلالتها الصريحة دون "إِخاءً"، على تنافع الإخوان بمِثْلِ التَّهادي- ومن معاني الصِّلَةِ المُكافأة، وربما كان من معانيها الهَدِيّة[2]- فضلا عن استغنائه عن إضافة "إِخاءً" أصلا، بتقدم كلمة "أَخٍ!"

ثم أبقى القسم الخامس كما هو في نص المنثور من جارٍّ تَعْدَوِيٍّ ومجرور مركب إضافي مبدوء بـ"لا" اسمٍ بمعنى "غَيْر" "بِلا شَيْءٍ= دَدَنْ دَنْ دَنْ"، ولكنه شَبَّهَه بالجملة، ونَعَتَ به المفعول به "إِخاءً"، بعدما كان الجار متعلقا بفعل القسم

---

[1] حسان: ٢٤٥.

[2] ابن منظور: و ص ل.

الثاني؛ فلم ينج من تهمة إقحام "ذي مَوَدَّة"، لإقامة الوزن، بتناقض كَوْنِ الأخ ذا مودة وكَوْنِ إخائه بلا شيء؛ فلولا بَذْلُ أشياءَ كثيرةٍ، لم تكن هذه المودة!

ثم أبقى القسم السادس جوابَ شرط القسم الأول، مُقْتَرِنًا بفاء الربط، جملةً فعليةً ذات فعلٍ من صِيَغِ الأمر مستتر فيه فاعله، ولكنه جعله في صيغة فعل الأمر المستتر فيه فاعله ضمير المخاطب "فَواخِ= دَدَنْ دَ"، وكان في صيغة الفعل المضارع المقترن بلام الأمر المستتر فيه فاعله ضمير الغائب على ما يلائم مرجعه في النص "فَلْيُواخِ" -فلا يؤمر بفعل الأمر إلا المخاطب- ولم يتكلف جعله في صيغة المضارع "فَلْتُواخِ"، التي لا يستقيم بها الوزن. ولكنني أَعْجَبُ كثيرا من اجتماعهما على تسهيل همزة كلا الفعلين اللذين كانا من مادة واحدة "ء، خ، و"، وتَسْهِيلُها عَرَبِيٌّ أَقَلُّ من تَحْقِيقها[1]!

ثم لم يجد للقسم السابع مكانا، وكان مفعولا به "أَهْلَ"، لفعل القسْمِ السادس؛ فحذفه اعتمادا على دلالة مجاز القسم الثامن "المَقَابِرَأ=نْ دَدَنْ دَدَنْ"، الذي صار مفعولا به، من بعد أن كان مضافا إليه "القُبورِ= نْ دَدَنْ دَنْ"، وهذا القسم الثامن في النصين، جَمْعٌ يدُلُّ على مواضع دفن الموتى، ولكنه صار بحذف القسم السابع من نص النظم يحتمل من الدعوة إلى الانقطاع من المؤاخاة، ما لا يحتمله في نص المنثور؛ إذ لا يمتنع في المجاز، مؤاخاة الموتى، وربما جَعَلَ الأصدقاء المُقَصِّرين موتى، فهو ينصحه إذا ما تَمَسَّكَ بهم أن يَعُدَّهُمْ في الموتى!

---

[1] ابن منظور: ء خ و. إن الناظم بغدادي كالناثر، ولكن بينهما أكثر من قرنين!

ثم أضاف القسم التاسع، علةً واضحةً (سلامة صُحْبَة المقابر)، يُسَوِّغ بها مقاطعة الإخوان المزيفين -وإن خسر ذهاب فِطْنَة المتلقي في تَسْويغها كُلَّ مَذْهَب، مِنْ مِثْل صليّ الأخ بجَرِّ كَمَده على إخوانه المزيفين وعلى الدنيا كلها- ببيتٍ ثَنّى به البيت الأول الذي نظم به نص المنثور كله، واستأنف بفاء السببية ثلاثَ جمل اسمية متعاطفة، يبدو أنه رغب في أن تتكافأ بناها النحوية، وتتكامل "فَلا خَيْرُها يُرْجى وَلَا الشَّرُّ يُتَّقى وَلا حاسدٌ مِنْها يَظَلُّ مُحاذَرا[١]= دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَدَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَ دَدَنْ دَدَنْ"؛ فلم يستمر له ما رغب؛ إذ باعَدَت الثانيةُ الأولى قليلا؛ فلم يستطع أن يُرَكّبَ مبتدأها تَرْكيبًا إضافيًّا، فعرَّفَه بـ"أل" نيابة عن ضمير الغائبة المضاف إليه. ثم باعدَتْهُما الثالثةُ كثيرا؛ إذ لم يستطع أن يُرَكّب المبتدأ ولا أن يُخْبر بجملة فعلية مبنية للمجهول؛ فأخبر بجملة اسمية منسوخة خَبَرُها اسم مفعول، بَدَتْ كزيادة الأديم، بعدما أحاطت الجملتان الأولَيان بطَرَفَيْ ما يكون من خير ومن شر، إلا أن تُفْهَمَ على التَّنْويه من الشرِّ المُتَّقى بالحاسد المُحاذَر، على طريقة قول الحق -سبحانه، وتعالى!-: "فيها فاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمّانٌ"؛ قال ابن عاشور: "عَطْفُ "وَنَخْلٌ

---

[١] ولم تضبط في المصدر ذال "مُحاذرا"، ولا بد أن تفتح، لأن المراد أن مُؤاخِيَ القبور لا يُحاذَرُ فيها أيَّ حاسد كما يفعل بين الأحياء. وعدم كسر هذه الذال، عيب من عيوب حركات القافية، يُسَمّى سِناد الإِشْباع -المعري: ج=١/ ١٢- إذ حقها الكسر، لغلبة أسماء الفاعل وصيغ منتهى الجموع وما إليهما على كَلِمِ القوافي المؤسسة. وقال المحقق -٥/ ٦٩-: "كذا بالأصل والمختصر، وعجزه في أنباه -هكذا وهي بكسر الهمزة- الرواة ١/ ٢٢: وَلا حاسِدًا مِنْها تَظَلُّ مُحاذِرا"، ولا بأس، ولكن الذي بالمختصر رَفْعُ "حاسِدٌ!"

وَرُمّانٌ" عَلَى "فاكِهَةٌ"، مِنْ بابِ عَطْفِ الْجُزْئِيِّ عَلَى الْكُلِّيِّ تَنْويهًا بِبَعْضِ أَفْرادِ الْجَنَّتَيْنِ"[1].

٢ وَظيفَةُ التَّوْكيدِ:

[11]أما في هذه الوظيفة فتُعبِّرُ اللاحقة في النص اللاحق، عن معنى من معاني النص السابق، وتُؤَكِّدُه به؛ فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج الرابع (من نثر المنظوم)، في التعبير عن عَوْدَةِ سَيِّدٍ غائِبٍ- تميزت خمسة الأقسام التركيبية الآتية:

١	٢	٣	٤	٥
وَعُدْتَ	إِلى حَلَبٍ	ظافِرًا	كَعَوْدِ الْحُلِيِّ إِلَى الْعاطِلِ	×
وَعادَ مَوْلانا	إِلى مُسْتَقَرِّ عِزِّه	×	عَوْدَ الْحُلِيِّ إِلَى الْعاطِلِ	وَالْغَيْثِ إِلَى الرَّوْضِ الْماحِلِ

وتَجَلّى أن الرابع منها هو أهم أقسام نص المنظوم للناثر عند الراوي؛ فقد استحسن صورته الفنية (رجوع الزينة إلى فاقدتها)، التي تجعل السيد زينة

[1] ابن عاشور: ١/ ٤٢٥٨.

بلده التي يَتَجَلّى بها ويَتَخَفّى مِنْ غَيْرِها- وقَبِلَ مَوْقِعَه مفعولا مطلقا لفعل القِسْم الأول، وبِنْيَتَه مِنْ كافٍ بمعنى مثل مُضاف إليه مصدر مُضاف إليه جمع تكسير بمعنى فاعل المصدر فجارٍّ غائي متعلق بالمصدر ومجرور مشتق بمعنى نعتِ محذوفٍ تقديره "فتاة"- فأبقاه إلا الكاف بمعنى مثل؛ فقد حذفها، وأقام المصدر في موقعِها الأحقِّ هُوَ به، لَمّا رأى حذفها أقوى دلالة على الصورة من ذكرها، فضلا عن وقفه على آخره المتحرك بتَسْكينه، بعدما كان الوقف على آخره المتحرك بإشباع حركته.

ثم أضاف القسم الخامس، صورة شبيهة (رجوع المياه إلى البساتين المُجْدِبة)، على وفق الرابع، يؤكد بها صورته الفنية، ويكرر بنيته النحوية، ويعطف بواو واحدة، "الغَيْث" على "الحُلِيّ"، والجارَّ "إلى" على مثله، ليتقي ركاكة إعادة ذِكْرِ "عَوْدَ". ولكنه يزيد بين الجارّ وبين المشتق، المعرفَ بأل "الرَّوْضِ"، ليكون مجرورَه ومنعوتًا باسم الفاعل "الْماحِلِ"، وهو قد حَذَفَ نظيرا من القسم الرابع قبلَ "الْعاطِل"، يُقَدَّرُ بـ"الْفَتاةِ"- فيُعَوِّضُ بذِكْرِه بنيةَ هذا القسم الخامس؛ فتُكافِئُ أربعُ كلماته أربعَ كلمات القسم الرابع!

ثم أقبل ينثر سائر أقسام النص، فأسندها في القسم الأول، إلى معرف بالإضافة إلى ضمير المتكلمين "وَعادَ مَوْلانا"، وَلاءً للسَّيِّد، وتَحَرُّجًا من مخاطبته بضميره مُفْرَدًا صَريحًا كما خاطَبَه صاحِبُ نص المنظوم[1]، على رغم تمسكه من نص المنظوم، بواو العطف مع فعل ماضي العودة، ولا معطوف عليه قبلها !

---

[1] يختص الشعر بمخاطبة السيد بضميره مفردا صريحا، والمتنبي صاحب بيت النموذج، هو المُسَوّي بين مَنْزِلَتَي الشعر والسِّيادة، بقوله -العكبري: ٣/ ٨٤-:

لقد كانت واو العطف تتصدر أحيانا نَصَّ الإنشاد، فيبقيها من يحرص على استيعاب الوزن، أَنْ يَعوقَه أيُّ عائق، فيُحْمَلُ الموضع على عطف ما بعدها على متروك من الإنشاد قبلها، حَمْلًا لغويا، ويذهب العقل في تقديره كل مذهب- ويحذفها من يحرص على استيعاب اللغة، أَنْ يَعوقَه أيُّ عائق، فيُحْمَلُ الموضع على الخَرْم (العلة الجارية في أول البيت مجرى الزحاف)، حملا عروضيا، ويذهب النطق والسمع في تعويضه كل مذهب[1].

ثم لم يشأ الناثر في القسم الثاني وقد تمسك بحرف الجر الغائي المتعلق بفعل القِسْمِ الأول "إِلى"، أن يتمسك بالمجرور "حَلَب"، وهو عَلَمٌ على غير بلده، ولا أن يستبدل به اسمَ بلده، وآثر مركبًا إضافيًّا من مجرورٍ اسمٍ مكانٍ مشتقٍّ فمضافٍ إليه مصدرٍ فمضافٍ إليه ضميرٍ غائبٍ "مُسْتَقَرِّ عِزِّه"- يَتَعَلَّقُ فيه بصفة "حَلَبٍ" الشَّهْباءِ نَفْسِها!

ولم يجد الناثر إلى القسم الثالث "ظافِرًا" سبيلا، فحذفه، فالغالب على الظَّفَر أن يكون عن حرب، وليس المقام لها، وربما استغرب تشبيه عودة السيد الغائب إلى بلده ظافِرًا، بعودة الحلي إلى العاطل، فآثر السلامة منه- وهو لا يخلو وَجْهُ الشَّبَهِ فيه من معنى التَّقْييد وإن كان بالحُلِيّ!

نادَيْتُ مَجْدَكَ في شِعْري وَقَدْ صَدَرا يا غَيْرَ مُنْتَحَلٍ في غَيْرِ مُنْتَحَلِ

[1] ابن جني: ج=١٠.

٣ وَظِيفَةُ التَّكْمِيلِ:

[12]وأما في هذه الوظيفة فتُعَبِّرُ اللاحقة في النص اللاحق، عن معنى ليس من معاني النص السابق، ولكنه يُكَمِّلُه؛ فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَي النموذج العاشر (من نثر المنظوم)، في التعبير عن مُتْعَةِ وِصالٍ- تميزت أربعة الأقسام التركيبية الآتية:

١	٢	٣	٤
×	كَأَنَّني عانَقْتُ رَيْحانَةً	تنَفَّسَتْ في لَيْلِهَا الْبارِدِ	×
فَ	لِلّهِ كتابُه مِنْ رَيْحانَةٍ	تنَفَّسَتْ في لَيْلِهَا الْبارِدِ	وَعَطَّرَتْ مَعاطِسَ الْأَسْماعِ بِنَشْرِهَا الْوارِدِ

وتَجَلّى أن الثالث منها هو أهم أقسام نص المنظوم للناثر عند الراوي؛ فقد استحسن صورته الفنية (تَضَوُّع النَّفَس الدَّفِيء في الليل البارد)، التي تعبر عن إحساس الحبيب بحبيبه، وقَبِلَ مَوْقِعَه نعتا لـ"رَيْحانَةً" في آخر القسم الثاني، وبِنْيَتَه جملةً فعليةً من فعل التنفس الماضي اللازم المتصلة به تاء التأنيث فضمير "رَيْحانَةً" الغائبة الفاعل المستتر فيه فالجار الظرفي "في" المتعلق به فالمجرور المركب الإضافي "لَيْلِها" فنعت المضاف اسم الفاعل المتصل بأل "الْبارِد"- فأبقاه، وإن نَعَتَ بالجملة المجرورَ، بعدما كانت نعتَ منصوبٍ؛ فالمجرورات والمنصوبات من

أكثر العناصر النحوية تَلاقِيًا، ولكنه وقف على آخره المتحرك بتَسْكينه، وكان الوقف على آخره المتحرك بإشباع حركته!

ثم أضاف القسم الرابع، صورةً أخرى (تأثير الكلام الجميل في الآذان كتأثير العطر الجميل في الأنوف)، مترتبة على صورة القسم الثالث، يُكَمِّله بها، ويُقَرِّر بنيته النحوية؛ فيعطف عليه بالواو جملة فعلية من فعل التعطير الماضي المتعدي المتصلة به تاء التأنيث فضمير "رَيْحانَة" الغائبة الفاعل المستتر فيه فالمفعول به المركب الإضافي فالجار الاستِعانيّ والمجرور المركب الإضافي فنَعْتِ المضاف اسم الفاعلِ المتصل بأل، ويتقي شبهة السخرية من بَهْرَجَةٍ خارجية لا طائل وراءها؛ فإن الريحانة المتنفسة في ليلها البارد، مَثَلُ العلم بلا عمل[1]- فأما إذا أضاف إلى تَنَفُّسها تَعْطيرَ الأسماع بنشرها الوارد، فإنه ينضاف إليه أثرٌ داخلي، فيكون كالعلم قارَنَه عَمَلٌ، فضلا عن منعه اتزان التعبيرين "تَنَفَّسَتْ في لَيْلِهَا الْبارِد=وَعَطَّرَتْ (...) بِنَشْرِهَا الْوارِد"، الذي يرْتَدُّ به النثر منظوما، على رغم وقفه على آخره المتحرك بتسكينه!

ثم أقبل ينثر القسم الثاني، فحَوَّلَه من تَشْبيه اصْطلاحيٍّ بجملة اسمية منسوخة من أداة النسخ التشبيهية فاسمها ضمير المتكلم فخبرها الجملة الفعلية من فعلٍ ماض وفاعل ضمير متكلم ومفعول به نكرة "كَأَنَّني عانَقْتُ رَيْحانَةً"- إلى تَعَجُّبٍ عُرْفِيٍّ بجملة اسمية من خبر مقدم شبه جملة حرفي فمبتدأ مؤخر مضاف إلى ضمير غائب لم يَجْرِ له ذِكْرٌ فحال شبه جملة حرفي "لِلّهِ كِتَابه مِنْ رَيْحانَةٍ". ولئن

[1] في الحديث -النسائي: ٥/ ٢٩، ٦/ ٥٣٨-: "مَثَلُ الْمُنافِقِ الَّذي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الرَّيْحانَةِ ريحُها طَيِّبٌ وَطَعْمُها مُرٌّ!"

كان التعجب أوغل في إثبات معنى المشبه به للمشبه، والتشبيه بـ"كَأَنَّ"، أَقْوى وجوه التشبيه بالأدوات- لقد تمسك بلب الأسلوبين "رَيْحانَةً"، فإنْ جَرَّها بـ"مِنْ" البيانية بعد نصبها بفعل العناق، فإن المجرورات والمنصوبات، أقرب العناصر التركيبية تلاقيا!

ثم انفرد بالقسم الأول من نص النثر، حرف الفاء، ليعبر هو وضمير الغائب الذي لم يَجْرِ له ذِكْرٌ، عن انفصاله من سياقه، وأنْ لم ينقطع الناثرُ لنص المنظوم (أساس صفة الطبيعية)!

النَّمَطُ الرّابِعُ حاشَوِيٌّ

في هذَا النَّمَط يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ وَيَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا في النص اللاحق عبارةٌ حاشيةٌ، مضافةٌ كأنها الغذاء يُرَبّي به الأديبُ العملَ في أثنائه من غير أن يُنْتَبَهَ إليه! إنه نمط من تَصْغير النَّفْس، تَخَرَّجَ فيه نموذجان: واحد من نظم المنثور (٥)، وواحد من نثر المنظوم (٩)، ولكن اختلفت بينهما وظيفتا الحاشيتين، على النحو الآتي:

١ وَظيفَةُ التَّعْليلِ:

[13]في هذه الوظيفة تُعَبِّرُ الحاشية في النص اللاحق، عن معنى ليس من معاني النص السابق، ولكنه ينزل منها منزلة العِلَّة؛ فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج الخامس (من نظم المنثور)، في التعبير عن أنَّ التَّسْليمَ للشَّدائِدِ حيلَةُ الضَّعيفِ- تميزت سبعة الأقسام التركيبية الآتية:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
قيلَ	لأَعْرابِيٍّ	ما أَعْدَدْتَ لِلبَرْدِ	×	قالَ	×	طولَ الرِّعْدَةِ
قيلَ	×	ما أَعْدَدْتَ لِلبَرْدِ	فَقَدْ جاءَ بِشِدَّةٍ	قُلْتُ	دُرَّاعَةَ عُرْيٍ	تَحْتَها جُبَّةُ رِعْدَةٍ

وتَجَلّى أن نص المنثور كله مهم للناظم عند الراوي؛ فإنه إذا أنشأ النماذجَ الأخرى الحوارُ الذي يؤخذ منه ويُهْمَل، فإن هذا النموذج هو في نفسه حوار واحد ساخر صادم ذو طرفين (سؤال وجواب)، لا وجود له إلا بالحوار، وقد عرف الناظم ذلك، واستحسنه، وقَبِلَ بِنْيَتَه النحوية -فإن تركيب الحوار من التراكيب المُتَنَسِّقة؛ لأنه مُجَهَّزٌ بسؤاله وجوابه، لينتظم بشَطْرَيْ بيت أو بيْتَيْ قطعةٍ أو قِطْعَتَيْ قَصيدةٍ- فأبقى عليه، ثم أقبل ينظم أقسامه ببيتين رَمَلِيَّيِ الوزن المجزوء الصحيح العروض والضرب، ودالِيِّي القافية المفتوحة المجردة الموصولة بالهاء الساكنة:

أما القسم الأول فأبقى عليه من غير تحويل شيء، صَدْرَ جملةٍ فعليةٍ مِنْ فعل القول الماضي المبني للمجهول "قيلَ= دَنْ دَ"، حرصا على تَجْهيلِ السائل؛ فافتقد الحوارُ في نصي المنثور والنظم، أحدَ طَرَفَيْه؛ فذهبت نفسُ المتلقي فيه كلَّ مَذْهَبٍ، من خلال الطَّرَفِ المعروف في الأقسام الآتية؛ فلدينا في القسم

الثاني من نص المنثور طَرَفُ الأعرابي، وفي القسم الخامس من نص النظم طَرَفُ ضمير الشاعر المتكلم؛ فيكون الحوار في نص المنثور بين حَضَرِيٍّ وبَدَوِيٍّ، ما دام الأعرابي مذكورا صراحة مسؤولا على جهة السخرية (حضري مطمئن إلى جدران بيته وتعداد أَلْحِفَتِه، وبدوي شارد، لا يملك إلا بداوته)- وفي نص النظم بين الشاعر المُحارِف (المحروم)، الذي لا يكسبه الشعر ما يدفئه، وبين غيره من الأغنياء الذين يدفئهم غناهم!

وأما القسم الثاني من الجارِ التَّبْليغِيِّ المتعلق بالفعل السابق والمجرور النكرة "لِأَعْرابِيٍّ"، فحذفه بمرة، توجيهًا للحوار إلى نفسه فيما بعد، واستطرافًا لتعمية المقول له -فلم يَقُلْ مَثَلًا: قيلَ لي- حتى يُجيب !

وأما القسم الثالث فأبقى عليه من غير تحويل، جملةً فعلية من مفعول به اسم استفهام مُقَدَّمٍ على فعلِه فِعْلِ الإعداد الماضي المتصل بفاعله ضمير المخاطب وجارٍّ تَعْليليٍّ ومجرور معرف بأل- صَدْرَ المَقول الذي ناب عن القائل "ما أَعْدَدْتَ لِلْبَرْد=دَنْ دَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ دَ ."

ثم أضاف القسم الرابع، عَجُزَ المَقول، جُمْلَةً مستأنفة بالفاء السببية، من فعل المجيء الماضي المقترن بقد وضمير "الْبَرْد" الغائب الفاعل المستتر فيه وجارٍّ مُصاحَبيٍّ مُتَعَلِّقٍ به ومجرورٍ نكرةٍ "شِدَّة"، نَصَبَه للبيت الأول على وزن "رِعْدَة" آخر كلم نص المنثور التي اتخذها كلمة قافية البيت الثاني موقوفا عليهما بإبدال التاء هاء "فَقَدْ جاءَ بِشِدَّهْ= دَدَنْ دَنْ دَدَدَنْ دَنْ"؛ فاصطنع ما أكمل به بيته الأول على وَفْق ما سيكتمل به الثاني، وعَلَّلَ السؤال المطلق في صَدْرِه، وبالغ

www.mogasaqr.com

في البَرْد المسؤول عنه، زِيادَةً في التأثير بالجواب؛ فاكتسى نَصُّه من الإطناب غِلالَةً حَضَرِيَّةً، بمثل ما اكتسى نصُّ المنثور من الإيجاز شَمْلَةً بَدَوِيَّةً!

ثم أبقى فعل القول الماضي في القسم الخامس "قالَ"، صدرَ جملة الجواب الفعلية المعطوفة بفاءٍ محذوفة مقدرة، ولكنه أسنده إلى ضمير متكلم يُدير به الحوار على نفسه، تذكيرا بحُرْفَةَ الأديب (حِرْمانه)، التي يتواصى بها الأدباء أبدا- من بعد أن كان مسندا إلى ضمير "أَعْرابِيٍّ" الغائب "قُلْتُ= دَنْ دَ."

ثم أضاف القسم السادس صَدْرَ مقول الجواب، مركبا إضافيا مُضافُه مفعول به لفعل الإعداد الماضي المحذوف هو وفاعله ضمير المتكلم المتصل به المفهوم من صَدْر مقول السؤال "دُرّاعَةَ عُرْيٍ= دَنْ دَنْ دَدَدَنْ دَنْ"- لينعته بالقسم السابع الذي حَوَّلَه إلى جملة اسمية خبرها شبه جملة ظرفيٌّ مُقَدَّمٌ على مبتدئها المركب الإضافي "تَحْتَها جُبَّةُ رِعْدَه= دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَدَنْ دَنْ"، بعدما كان القسم السابع من نص المنثور "طولَ الرِّعْدَةِ"، كالقسم السادس من نص النظم، مركبا إضافيا مُضافُه مفعول به لفعل الإعداد الماضي المحذوف هو وفاعله...؛ فيستحدث صورة فنية شديدة التركيب، مستفادة بالتأمل من القسم السابع من نص المنثور نفسه؛ إذ الرِّعْدَةُ حال من يفتقد دفء الملبس، فعُرْيُه ورِعْدَتُه مُتَكامِلان مُتَداعِيان ظاهرا وباطنا، ورَضِيَ في سبيل ذلك بخُسْران معنى اتصاف الرعدة بالطول في نص المنثور؛ فاكتسى نصه من الإطناب غِلالَةً أخرى حَضَرِيَّةً، بمثل ما اكتسى نصُّ المنثور من الإيجاز شَمْلَةً أخرى بَدَوِيَّةً،

على أنه كان بتكامل العُرْيِ والرِّعْدَةِ، أكثر توفيقا إلى إضافة القسم السادس، منه إلى إضافة القسم الرابع!

٢ وَظيفَةُ التَّوْكيدِ:

[14]أما في هذه الوظيفة فتُعَبِّر الحاشية في النص اللاحق، عن معنى من معاني النص السابق، وتؤكِّدُه به؛ فإذا وازنّا بين عناصر طَرَفَيِ النموذج التاسع (من نثر المنظوم)، في التعبير عن أَنَّ سوءَ الْعاقِبَةِ مِنْ سوءِ الْفِعْلِ- تميزت خمسة الأقسام التركيبية الآتية:

١	٢	٣	٤	٥
×	إِذا ساءَ فِعْلُ الْمَرْءِ	×	ساءَتْ ظُنونُه	وَصَدَّقَ ما يَعْتادُه مِنْ تَوَهُّمِ
فَإِنَّه	لَمّا قَبُحَتْ فَعَلاتُه	وَحَنْظَلَتْ نَخَلاتُه	لَمْ يَزَلْ سوءُ الظَّنِّ يَقْتادُه	وَيُصَدِّقُ تَوَهُّمَه الَّذي يَعْتادُه

وتَجَلّى أن نص المنظوم كله مهم للناثر عند الراوي؛ إذ قد غلب عليه مَعْنًى حِكْمِيٌّ واحد؛ فاستحسنه، وقَبِلَ بِنْيَتَه النحوية؛ فأبقاه، ولكنه وجده مركبا من ثلاثة عناصر: سوء الفعل، وسوء الظن، وتصديق التوهم، انْتَظَمَ بأولها وثانيها صَدْرُه، وبثالثها عَجُزُه- انتظامًا مُخْتَلًّا، فأضاف إليها بمرارة الحصاد عنصرًا رابعًا، لاءَمَ به العنصرَ الأول؛ فتَوازَنَتِ العناصرُ اثْنَيْنِ اثْنَيْنِ، وانضاف إلى

توازنها تَرصيعُها، فكأنما أراد تَعْويضَ ما سيَخَسَرُه نصه من خصائص المنظوم الوَزْنيَّة بالتَّوازُنِ، و من خصائصه القافَويَّة بالتَّرْصيع!

لقد وجد القسم الثاني "إذا ساءَ فِعْلُ المَرْءِ"، صدر جملة شرطية من أداة شرط اسمية ظرفية مستقبلية وجملة شرط فعلية من فعل السوء الماضي اللازم وفاعله المضاف إلى معرف بأل- فحَوَّلَ "إذا"، إلى "لَمّا" الحينية غير الشرطية ولا المستقبلية[1]، واستبدل بفعله فعلَ القُبْح اللازم المتصل بتاء التأنيث، وبفاعله جمعَ مؤنث مضافا إلى ضمير غائب لم يَجْرِ له ذِكْرٌ، ملاءمة للقسم الثالث "حَنْظَلَتْ نَخَلاتُه"، الذي سيعطفه على هذا القسم الثاني "قَبُحَتْ فَعَلاتُه" -والقسم الثاني نفسه هو سبب تفكيره في إضافة القسم الثالث- فأنزلَ الجملةَ مِنْ سَماءِ الحِكْمة المُطْلَقَة إلى أرض الحَدَث المُقَيَّد.

ثم أضاف القسم الثالث في معنى مَرارة حَصاد المرء، عبارةً فنية عن سوء فعلاته في القسم الثاني، بجملةٍ فعلية ماضوية من فعل غير دائر في الكلام منحوتٍ من اسم العين "حَنْظَل" وفاعلٍ جمع مؤنث مضاف إلى ضمير الغائب الذي لم يَجْرِ له ذِكْرٌ "حَنْظَلَتْ نَخَلاتُه"، وأعجبه ما فعل بهذه الجملة؛ فحَوَّل لها جملة القسم الثاني، ثم عطفها عليها بالواو؛ فوازَنَتْ مَبْناها، وأَكَّدَتْ مَعْناها، وكان ضميرُ الغائب الذي لم يَجْرِ له ذِكْرٌ، مثل فاء القسم الأول الذي لا معطوف عليه قبله- دليلَ انفصال نص النثر من سياق أكبر منه، وإن كان هذا دليلا لفظيًّا، وذاك دليلا معنويًّا. ولو أظهر هذا الضمير، كما ظهر في نص المنظوم،

---

[1] ابن هشام: أ=٣/ ٤٨٥، وما بعدها.

وتمسك بتوازن القسمين- لقال: "قُبِّحَتْ فَعَلاتُ الْمَرْءِ وَحَنْظَلَتْ نَخَلاتُ الْمَرْءِ"، فَانْطَفَأَتْ حَرارةُ التَّوازن بِبَرْدِ الرَّكاكة!

ثم جعل القسم الرابع مُتَعَلَّق "لَمّا" الحينية، كما كان جواب "إِذا" الشرطية، ولكنه حول الجملة الفعلية المثبتة من فعل السوء وفاعله المركب الإضافي "ساءَتْ ظُنونه"، إلى جملة اسمية منسوخة بفعل مجزوم بحرف النفي والقلب واسمه مضاف إلى معرف بأل وخبره جملة فعلية مضارعية مستتر في فعلها فاعله ضمير "سوءُ" الغائب ومتصل به مفعوله ضمير الغائب الذي لم يَجْرِ له ذِكْرٌ "لَمْ يَزَلْ سوءُ الظَّنِّ يَقْتادُه"، ليحفظ على نصه بعض معنى المستقبلية الذي فقده باستبدال "لَمّا" من "إِذا."

ثم أبقى جملة القسم الخامس "صَدَّقَ ما يَعْتادُه مِنْ تَوَهُّم"، فعلية معطوفة بالواو، ولكنه عطفها على جملة خبر ناسخ القسم الرابع وكانت معطوفة على جملة القسم الرابع كلها، وأبقى مادة فعلها، ولكنه جعله مضارعا "يُصَدِّقُ" وكان ماضيا، وأبقى فاعله ضمير الغائب المستتر فيه، ولكنه أعاده إلى ما لم يَجْرِ له ذِكْرٌ، وكان عائدا إلى "المَرْءِ" في القسم الثاني، وأبقى اشتمال الجملة على اسم موصول -وإن صار اسما آخر- وكلمة "تَوَهُّم"، ولكنه قَدَّمَها مفعولا به مضافا إلى ضمير الغائب الذي لم يَجْرِ له ذِكْرٌ، وأَخَّرَ عنها الاسم الموصول نعتًا لها "تَوَهُّمَه الَّذي"، وكان الاسم الموصول هو المفعول به، وكانت كلمة "تَوَهُّم" مجرورة بـ"مِنْ" البيانية المتعلقة بفعلِ صلةِ الموصول- ثم أبقى صلة الموصول كما هي!

ثم أضاف القسم الأول، صَدْرَ جملة إطارية كبرى معطوفة بالفاء على متروكٍ من سياقٍ أكبرَ من نص النثر، مُتَكَوِّنًا من أداة التوكيد والنسخ وضمير

الشأن "إِنَّه"، ليجعل خبرَها مُرَكَّبَ الحكمة بعناصره كلها، فيَخْتَلَّ استقلالُ النص، كما اختل بضمير ما لم يجر له ذكر، ويَظْهَرَ انفصالُه على رغم الحكمة، وتَسْتَمِرَّ مَيْزَةُ المنظوم حين يُنْثَرُ!

www.mogasaqr.com

خَاتِمَةُ الْفَصْلِ

[15]لم يكن بُدٌّ في كشف خَصائِص التَّفْكير العَروضيّ اللُّغَوِيّ بينَ نَظْمِ المَنْثور ونَثْرِ المَنْظوم الطَّبيعيَّيْنِ، من تتبع نصوصهما، ثم استِصْفائها، ثم ترتيب صَفْوَتِها، ثم الانقطاع لنقد ما تَكَوَّنَتْ به من أعمال التَّحْديد (اختيار عناصر النص وإبدال بعضها من بعض وُصولًا إلى تَحْديد العنصر المناسب)، والتَّرْتيب (تقديم بعض عناصر النص وتأخير بعضها وُصولًا إلى تَرْتيب الوضع المناسب)، والتَّهْذيب (إضافة بعض عناصر النص وحذف بعضها وُصولًا إلى تَهْذيب المقدار المناسب).

ولقد كانت هذه الأعمال من التعقيد، بحيث يستحيل أن تدل عليها خصائصُ مُطْلَقَةٌ، ومن ثم رأيت أن أُنَمِّطَ خصائص هذا التفكير العروضي اللغوي بين تلك النصوص، على أَنْماطٍ أَظْهَرِيَّةٍ، أُسَمّي النمط فيها بأَظْهَرِ الأعمال فيه على التفكير، وهو ربما اشتمل مع هذا العمل الأَظْهر، على أعمال أخرى أَخْفى -ولكن النَّمَط المُسَمّى، عَلَمٌ على هذه الأعمال كلِّها أَظْهَرِها وأَخْفاها- فإذا تَظاهَرَتْ هذه الأنماطُ في استيعاب الباحث والمتلقي، تَجَلَّتْ لهما تلك الخصائص.

ولقد أفضى البحث إلى تَنْميط أربعة أنماط:

النَّمَطُ الْأَوَّلُ سابِقِيٌّ، يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ فيهِ وَيَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا في النص اللاحق عبارةٌ سابِقَةٌ، مُضافَةٌ كأنها العنوان الذي يَدَّعي به الأديبُ العملَ لنفسه من قبل أن يشرع فيه! تَخَرَّجَ فيه نموذجان: واحد من نظم المنثور، أَدَّتْ

فيه السابقةُ وظيفةَ التَّأْسيس، فَعَبَّرَتْ عن معنى ليس من معاني النص السابق، وأَسَّسَتْ لها- وواحد من نثر المنظوم، أَدَّتْ فيه وظيفةَ التَّمْهيد، فَعَبَّرَتْ عن معنى من معاني النص السابق، ومَهَّدَتْ لها.

النَّمَطُ الثَّاني عارِضيٌّ، يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ فيهِ وَيَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا النص اللاحق كُلُّه عارِضَةٌ، كأنها صورةٌ صَوَّرَ بها الأديب النص، وصَوَّرَ نفسه في ظلاله! تَخَرَّجَتْ فيه ثلاثة نماذج: اثنان من نظم المنثور، أَدَّتْ فيهما العارضةُ وظيفةَ التَّقْريب، فصَوَّرت النص السابق، ولكنها تَصَرَّفَتْ فيه- وواحد من نثر المنظوم، أَدَّتْ فيه وظيفةَ التَّوْثيق، فصَوَّرَت النص السابق من غير أن تَتَصَرَّف فيه.

النَّمَطُ الثَّالثُ لاحِقيٌّ، يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ فيه وَيَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا في النص اللاحق عبارةٌ لاحِقَةٌ، مضافةٌ كأنها التَّوْقيع الذي يَدَّعي به الأديبُ العملَ لنفسه من بعد أن يفرغ منه! تَخَرَّجَتْ فيه ثلاثة نماذج: واحد من نظم المنثور، أَدَّتْ فيه اللاحقة وظيفةَ التَّعْليل، فعَبَّرَتْ عن معنى ليس من معاني النص السابق، ولكنه منها بمنزلة العِلَّة- واثنان من نثر المنظوم، أَدَّتْ في أحدهما وظيفةَ التَّوْكيد، فَعَبَّرَتْ عن معنى من معاني النص السابق، وأَكَّدَتْهُ- وأَدَّتْ في الآخر وظيفةَ التَّكْميل، فعَبَّرَتْ عن معنى ليس من معاني النص السابق، وكَمَّلَتْها .

النَّمَطُ الرَّابِعُ حاشَويٌّ، يَنْتَظِمُ الْمَنْثورُ فيه وَيَنْتَثِرُ الْمَنْظومُ، فإذا في النص اللاحق عبارةٌ حاشِيَةٌ، مضافةٌ كأنها الغذاء يُرَبِّي به الأديبُ العملَ في أثنائه من غير أن يُنْتَبَهَ إليه! تَخَرَّجَ فيه نموذجان: واحد من نظم المنثور، أَدَّتْ فيه

الحاشية وظيفةَ التَّعْليل، فَعَبَّرَتْ عن معنى ليس من معاني النص السابق، ولكنه منها بمنزلة العِلَّة- وواحد من نثر المنظوم أَدَّتْ فيه وظيفةَ التَّوْكيد، فَعَبَّرَتْ عن معنى من معاني النص السابق، وأَكَّدَتْه.

وإذا كانت السابقةُ أَعْجَلَ إلى سَمْعِ المُتَلَقِّي لأنها فاتِحَةُ الْعَمَلِ، والعارضةُ أَذْهَبَ من ضَبْطه لأنها ناقلَةُ الْعَمَلِ، واللاحقةُ أَبْقى في حِفْظه لأنها خاتِمَةُ الْعَمَلِ، والحاشيةُ أَخْفى عن نَظَرِه لأنها باطِنَةُ الْعَمَلِ- كان في النمط الأول السابقيّ مَعْنًى من تَقْديرِ النَّفْس (اصْطِناعِ كُلِّ عَمَلٍ يُنَوِّهُ بمَكانَةِ اللّاحِقِ مَعَ مَكانَةِ السّابِقِ)، وكان في النمط الثاني العارضِيّ مَعْنًى من تَنْكيرِ النَّفْس (اصْطِناعِ كُلِّ عَمَلٍ يُفْني مَكانَةَ اللّاحِقِ في مَكانَةِ السّابِقِ)، وكان في النمط الثالث اللاحقيّ مَعْنًى من تَكْبيرِ النَّفْس (اصْطِناعِ كُلِّ عَمَلٍ يُقَدِّمُ مَكانَةَ اللّاحِقِ عَلى مَكانَةِ السّابِقِ)، وكان في النمط الرابع الحاشويّ مَعْنًى من تَصْغيرِ النَّفْس (اصْطِناعِ كُلِّ عَمَلٍ يُؤَخِّرُ مَكانَةَ اللّاحِقِ عَنْ مَكانَةِ السّابِقِ).

وإذا كان النمطان الثاني العارضيُّ والثالث اللاحقيُّ، أَحْفَلَ بالنماذج من غيرهما، وكان أكثرُ حَفْلِ النمط العارضِيّ إنما هو بنماذج نَظْمِ المنثور، وأكثرُ حَفْلِ النمط اللاحقِيّ إنما هو بنماذج نَثْرِ المنظوم- كان تَنْكيرُ النَّفْس أَغْلَبَ على التَّفْكير العَروضِيّ اللُّغَوِيّ عند نَظْم المنثور، وتَكْبيرُها أَغْلَبَ عليه عند نَثْرِ المنظوم، فدَلَّتْ حالُ ناظم المنثور على اطْمِئْنانه إلى رَواجِ عَمَلِه، ودَلَّتْ حالُ ناثر المنظوم على خَشْيَتِه من كَسادِ عَمَلِه!

الْفَصْلُ السَّابِعُ
دَرَجَاتُ التَّضْمِينِ الْعَرُوضِيِّ

مُقَدِّمَةُ الْفَصْلِ

أَثَرُ عُمُومِ مَادَّةِ التَّضْمِينِ فِي الِاصْطِلَاحِ

[1]لقد كان في قول العرب من مادة "ض، م، ن": "ضَمَّنَ الشَّيءَ الشَّيءَ أَودعه إِيَّاه كَمَا تُودِعُ الْوِعَاءَ الْمَتَاعَ (...) وَكُلُّ شَيءٍ جَعَلْتَه فِي وِعَاءٍ فَقَدْ ضَمَّنْتَه إِيَّاهُ"[1]، ما أغرى المشتغلين بعلوم اللغة العربية، بتعديد استعمالات مصطلح "التَّضْمِينِ" -وليس أعمّ من دلالة كلمة "الشَّيء" (الشيء المُتَضَمَّن، أو الشيء المُضَمَّن)- فمن "تَضْمِينِ الْأَفْعَالِ" الذي يعتني به علم النحو، إلى "تَضْمِينِ الْأَبْيَاتِ" الذي يعتني به علم العروض، حتى "تَضْمِينِ الْقَصَائِدِ" الذي يعتني به علم البلاغة. بل قد تعددت في العلم الواحد مفاهيمه، على نحو يوحي باضطراب استعماله، كما في علم العروض، ولا اضطرابَ ثَمَّ، بل تراث واحد متكامل المعالم، يَتداوَلُ أهلُه مَعالمَه المختلفةَ حَفاوةً بآثار مُتأَمِّليه.

ولقد تَكاملَتْ معالم التضمين عند الستة العروضيين الكبار (الخليل ١٧٥هـ، والأخفش ٢١٥هـ، وابن عبد ربه ٣٢٨هـ، وابن جني ٣٩٢هـ، والمعري ٤٤٩هـ، وابن رشيق ٤٥٩هـ) جميعا معا[2]، تَكامُلًا يَستغرِقُ التأملَ.

---

[1] ابن منظور: ض م ن.

[2] أما الخليل بن أحمد فواضع علم العروض وأول معلميه، الذي ضاع جسم كتابه فيه؛ فتنقلت روحه في أجسام الكتب الخالفة، ولم يخل معجمه "كتاب العين"، من إشارات عروضية لا غنى عنها. وأما الأخفش الأوسط فوارث علم الخليل، وصاحب "كتاب العروض" و"كتاب القوافي". وأما ابن عبد ربه فأحد الشعراء المجيدين، وصاحب "كتاب

التَّضْمِينُ الْعَرُوضِيُّ عِنْدَ الْخَلِيلِ وَالْأَخْفَشِ وابْنِ عَبْدِ رَبِّهِ

[2]لقد حصر ابنُ عبد رَبِّه التَّضْمِينَ الْعَرُوضِيَّ في تَعْليق البيت السابق بالبيت اللاحق: "هُوَ أَنْ لَا تَكُونَ الْقَافِيَةُ مُسْتَغْنِيَةً عَنِ الْبَيتِ الَّذِي يَلِيهَا"، ومَثَّلَه بقول النابغة الذي صار شِعَارَ التَّضْمِينِ وأُمَّ بَابِه:

"وَهُمْ وردُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يومِ عُكَاظَ إِنِّي

شَهِدتُّ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ تُنَبِّئُهُمْ بِوُدِّ الصَّدْرِ مِنِّي."

وقَبَّحَه: "وَهذَا قَبِيحٌ"، على رغم أنه اسْتَكْثَرَ التَّضْمِينَ: "وَهُوَ كَثِيرٌ فِي الشِّعْرِ"، فاتجه تقبيحه إلى درجة تَعَلُّقِ طَرَفَيِ البيتين، "لِأَنَّ الْبَيتَ الْأَوَّلَ مُتَعَلِّقٌ بِالْبَيتِ الثَّانِي لَا يَسْتَغْنِي عَنْهُ"[1]- على رغم أن الخليل جَوَّزَ في التضمين مع ذلك أن يتعلق البيت اللاحق بالبيت السابق، ولم يُحَسِّنْ ولم يُقَبِّحْ: "الْمُضَمَّنُ مِنَ الشِّعْرِ مَا لَمْ يَتِمَّ مَعْنَى قَوَافِيهِ إِلَّا فِي الَّذِي قَبْلَهُ أَو بَعْدَه، كَقَوله:

يَا ذَا الَّذِي فِي الْحُبِّ يَلْحَى أَمَا

وَاللَّهِ لَو عُلِّقْتَ مِنْهُ كَمَا

العقد الفريد" الذي جعل الجوهرة الثانية منه في أعاريض الشعر وعلل القوافي. وأما ابن جني فأحد أصحاب المتنبي، وصاحب كتابي "العروض" و"المعرب في شرح كتاب القوافي للأخفش"، الذي تناثرت له في سائر كتبه أفكار عروضية مهمة. وأما المعري ففيلسوف الشعراء الذي رصد مقدمة لزومياته لمسائلها القافوية، وتناثرت له في سائر كتبه كذلك أفكار عروضية مهمة. وأما ابن رشيق فأحد الشعراء المجيدين، وصاحب كتاب "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، الذي بَوَّبَ منه بابا للأوزان وبابا للقوافي.

[1] ابن عبد ربه: ب=٥/ ٥٠٨.

عُلِّقْتُ مِنْ حُبِّ رَخِيمٍ لَمَا"[1].

فأوحى بأن التضمين كله من خصائص الشعر الطبيعية، ولكنه مَثَّلَه بأبيات مُضَمَّنَة من جهتيها، كأنها الشَّعَرُ المَضْفُورُ[2]، فاسْتَفَزَّ الأخفشَ الذي سعى على أثره بالتنبيه على طَبيعيَّة التضمين: "فِي الشِّعْرِ التَّضْمِينُ"، ولم يَحُدَّه- إلى أن جعله في منزلة بين المَعيب والأَحْسن: "لَيس بِعيبٍ، وَإِنْ كانَ غَيرُهُ أَحْسَنَ مِنْهُ"، ومَثَّلَه بمثالين يُوافقان مثال الخليل ويُخالفانه، أولهما قول حاتم:

"أَمَاوِيَّ إِنْ يُصْبحْ صَدَايَ بِقَفْرَةٍ مِنَ الْأَرْضِ لَا مَاءٌ لَدَيَّ وَلَا خَمْرُ
تَرَيْ أَنَّ مَا أَنْفَقْتُ لَمْ يَكُ ضَرَّنِي وَأَنَّ يَدِي مِمَّا بَخِلْتُ بِهِ صِفْرُ."

---

[1] الفراهيدي: ٧/ ٥١.

[2] هي لابن أبي ربيعة -٤٩٢- في القسم الثالث (المنسوب إليه)، وروايتها:

"يَا ذَا الَّذِي فِي الْحُبِّ يَلْحَى أَمَا تَخْشَ عِقَابَ اللَّهِ فِينَا أَمَا
تَعْلَمُ أَنَّ الْحُبَّ دَاءٌ أَمَا وَاللَّهِ لَو حُمِّلْتَ مِنْهُ كَمَا
حُمِّلْتُ مِنْ حُبِّ رَخِيمٍ لَمَا لُمْتَ عَلَى الْحُبِّ فَدَعْنِي وَمَا
أَطْلُبُ إِنِّي لَسْتُ أَدْرِي بِمَا قُتِلْتُ إِلَّا أَنَّنِي بَيْنَمَا
أَنَا بِبَابِ الْقَصْرِ فِي بَعْضِ مَا أَطْلُبُ مِنْ قَصْرِهِمُ إِذْ رَمَى
شِبْهُ غَزَالٍ بِسِهَامٍ فَمَا أَخْطَأَ سَهْمَاهُ وَلَكِنَّمَا
عَيْنَاهُ سَهْمَانِ لَهُ كُلَّمَا أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا سَلَّمَا."

وهكذا طُبِعَتْ، وحقها أن يستقل كل شطر بسطر، لأنها كما قال الخليل بعقب كلامه السابق -وفعل ما قال-: "مَشْطُورَةٌ مُضَمَّنَةٌ، أَي أُلْقِيَ مِنْ كُلِّ بَيتٍ نِصْفٌ، وَبُنِيَ عَلَى نِصْفٍ."

الذي يوافق مثال الخليل في تعليق كلا البيتين السابق واللاحق بعضهما ببعض، ويخالفه في درجة هذا التعليق[1]. والمثال الثاني قول النابغة (أُمّ الباب):

"وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظَ إِنِّي

شَهِدْتُّ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ أَتَيْنَهُمُ بِوُدِّ الصَّدْرِ مِنِّي"[2].

الذي يوافق مثال الخليل في درجة تعليقِ البيت السابق بالبيت اللاحق[3]، ويخالفه في استقامة انفراد البيت اللاحق. فإذا ذكرنا أن مثال الأخفش الثاني، هو وحده الذي صار أُمَّ باب التضمين، قَدَّرْنا مبلغ اعتماد ابن عبد ربه وغيره على إشارات الأخفش وتنبيهاته وأمثلته[4].

التَّضْمِينُ الْعَرُوضِيُّ عِنْدَ ابْنِ جِنِّي

[3]ولقد سعى ابن جني على أثر الأخفش، بتَوثيق عُرُوبة التضمين: "مَذْهَبٌ تَرَاهُ الْعَرَبُ وَتَسْتَجِيزُهُ"، ثم انطلق من قول الأخفش نفسه وغيره: "إِنَّ

---

[1] فدرجة تعليق جملتي الأسلوب أدنى من درجة تعليق جزأي الجملة.

[2] الأخفش: أ=٦٥-٦٧.

[3] فكلا التعليقين من درجة تعليق جزأي الجملة الواحدة. وإن اقتران البيت السابق بالواو هنا اقترانا مهملا من اعتبار العلماء، لدليل تعليقه بما لم يُذْكَرْ، ودليل أهمية ما سأنتهجه في ضبط درجات التضمين.

[4] الأخفش: ١٦؛ فقد نبه محقق كتاب القوافي على أثر الكتاب فيمن بعد الأخفش من العلماء.

كُلَّ بَيتٍ مِنَ الْقَصِيدَةِ شِعْرٌ قَائِمٌ بِنَفْسه"، إلى التحسين من التضمين والتقبيح، على حسب درجة عَلاقَةِ الطَّرَفَينِ المُضَمَّنَينِ النَّحْوِيَّة، في الأمثلة الآتية:

١ وَلَيسَ الْمَالُ فَاعْلَمْهُ بِمَالٍ مِنَ الْأَقْوَامِ إِلَّا لِلَّذِيِّ
يُرِيدُ بِهِ الْعَلَاءَ وَيَمْتَهِنُه لِأَقْرَبِ أَقْرَبِيهِ وَلِلقَصِيِّ

٢ وَمِثْلَ سَوَّارٍ رَدَدْنَاهُ إِلَى
إِدْرَونِهِ وَلُؤْمِ إِصِّهِ عَلَى
الرَّغْمِ مَوطُوءَ الْحِمَى مُذَلَّلا

٣ وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَومِ عُكَاظَ إِنِّي
شَهِدتُّ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيتُهُمُ بِوُدِّ الصَّدْرِ مِنِّي

٤ أَصْبَحْتُ لَا أَحْمِلُ السِّلَاحَ وَلَا أَمْلِكُ رَأْسَ الْبَعِيرِ إِنْ نَفَرَا
وَالذِّئْبَ أَخْشَاهُ إِنْ مَرَرْتُ بِهِ وَحْدِي وَأَخْشَى الرِّيَاحَ وَالْمَطَرَا

فأما المثال الأول فمن التضمين القبيح "بِالْمَوصُولِ وَالصِّلَةِ عَلَى شِدَّةِ اتِّصَالِ كُلٍّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا بِصَاحِبِهِ". وأما المثال الثالث فأخف من الأول، "لِأَنَّهُ لَيسَ اتِّصَالُ الْمُخْبَرِ عَنْهُ بِخَبَرِهِ فِي شِدَّةِ اتِّصَالِ الْمَوصُولِ بِصِلَتِهِ". وأما المثال الثاني فقد أورده على التشبيه بالمثال السابق: "وَمِثْلُهُ (...)"، بحيث يجوز أن يكون الثالثَ وأن يكون الأولَ؛ ومن ثم جَعَلْتُ درجته عنده بين درجتي الأول والثالث. وأما المثال الرابع فمن التضمين الحسن الذي انفردت فيه بالبيت اللاحق جملةٌ كانت تحتمل الاسمية والفعلية، فلمَّا عُطِفَتْ على جملة فعلية في البيت السابق، رَجَحَتْ فعليَّتُها، "فَلَولَا أَنَّ الْبَيتَينِ جَمِيعًا عِنْدَ الْعَرَبِ يَجْرِيَانِ مَجْرَى الْجُمْلَةِ الْوَاحِدَةِ لَمَا اخْتَارَتِ الْعَرَبُ وَالنَّحْوِيُّونَ جَمِيعًا نَصْبَ الذِّئْبِ،

وَلَكِنْ دَلَّ عَلَى اتِّصَال أَحَد الْبَيْتَيْنِ بِصَاحِبِهِ وَكَوْنِهِمَا مَعًا كَالْجُمْلَةِ الْمَعْطُوف بَعْضُهَا عَلَى بَعْضٍ، وَحُكْمُ الْمَعْطُوف وَالْمَعْطُوف عَلَيْهِ أَنْ يَجْرِيَا مَجْرَى الْعُقْدَة الْوَاحِدَة، هَذَا وَجْهُ الْقِيَاسِ فِي حُسْنِ التَّضْمِين ."

ولقد ضبط ذلك كله بقوله: "كُلَّمَا ازْدَادَتْ حَاجَةُ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ إِلَى الثَّانِي وَاتَّصَلَ بِهِ اتِّصَالًا شَدِيدًا كَانَ أَقْبَحَ مِمَّا لَمْ يَحْتَجِ الْأَوَّلُ إِلَى الثَّانِي هَذِهِ الْحَاجَةَ"[1]، فدَرَّجَ علاقات البيتين بتدريج حاجة أحدهما إلى الآخر، ولكنه حصر التضمين في تعليق البيت السابق بالبيت اللاحق، على رغم أن مثال التضمين الذي حَسَّنَه (المثال الرابع)، إنما هو عنده من تعليق البيت اللاحق بالبيت السابق!

التَّضْمِينُ الْعَرُوضِيُّ عِنْدَ الْمَعَرِّيِّ

[4]ثم أَعْرَضَ المَعَرِّيُّ في تحديد التضمين، عن حصره وعن الحكم عليه كليهما، ولكنه لمّا مَثَّلَه وَجَّهَ أمثلته على تَعْليق البيت السابق بالبيت اللاحق -وإن نَبَّهَ على تَفاوُت دَرَجات التَّعْليق، بالموازنة بين التَّضْمِينِ والإِغْرَام- متغافلا عما فيها من تعليق اللاحق بالسابق: "كَذَلِكَ التَّضْمِينُ، وَهُوَ أَلَّا يَتِمَّ الْمَعْنَى فِي الْبَيتِ الْوَاحِدِ. وَالْإِغْرَامُ دُونَ التَّضْمِينِ؛ كَأَنَّ اقْتِضَاءَ التَّضْمِينِ أَشَدُّ مِنْهُ؛ إِذْ كَانَ التَّضْمِينُ مِثْلَ قَولِ النَّابِغَةِ:

---

[1] ابن منظور: ض، م، ن، نقلا عن المعرب كتاب ابن جني المفقود، كما حرر الدكتور عزة حسن محقق القوافي للأخفش، في مقدمة تحقيقه: ١٩.

وَهُمْ أَصْحَابُ يَوم عكَاظَ إِنِّي[1]

فَ[إِنِّي] يقْتَضِي الخَبَرَ اقْتضاءً شَديدًا، وكَذَلكَ قَولُ الْآخر:

حَيدَةُ خَالِي ولَقِيطٌ وعَدي * وحَاتِمُ الطَّائِيُّ وهَّابُ المِئِي

وَلَمْ يكُنْ كَخَالِكَ العَبْدِ الَّذي * يأْكُلُ أَعْوَامَ الجُدُوبِ والسِّنِي

هَنَات عير ميِّت غَير ذَكي[2]

فَ[الَّذي] يقْتَضِي تَمَامًا. وَالْإِغْرَامُ دُونَ هَذَا فِي الاقْتضَاءِ، كَقَول النَّابِغَة:

فَلَو كَانُوا غَداةَ الْبَين منُّوا وقَدْ رَفَعُوا الخُدُور عَلَى الخِيَامِ

صَفَحْتُ بِنظْرَة فَرأَيتُ منْهَا بِجَنْبِ الخِدْرِ وَاضِعَةَ الْقِرَامِ

تَرَائِبَ يَسْتَضيءُ الحَلْيُ فِيهَا كَجَمْرِ النَّارِ بُذِّرَ فِي الظَّلَامِ

فَالْبَيتَانِ الْأَوَّلَانِ فِيهمَا إِغْرَام. وكَانَ بَعْضُ الْمُتأَخِّرِينَ يَزْعُمُ أَنَّ الْإِغْرَامَ أَنْ يَتمَّ وزْنُ الْبَيت ولَا تَتِمَّ الْكَلمَةُ، وَهَذَا لَا يُعْرَفُ فِي شِعْرِ الْعَرَبِ، وَإِنَّمَا يَتعمَّدُه الْمُحْدَثُونَ، كَقَول الْقَائِل:

أَبَا بَكْرٍ لَقَدْ جَاءَتْكَ مِنْ يَحْيَى بْنِ مَنْصُو

رِ الْكَأْسُ نَخُذْهَا منْهُ صِرْفًا غَيرَ مَمْزُو

جَةٍ جَنَّبَكَ اللَّهُ أَبَا بَكْرٍ مِنَ السُّو"[3].

لقد استثقل المعري ما بين بيتي النابغة المشهورين (أمِّ الباب) من تعلق إِنَّ واسمها بخبرهما، كما استثقل ما بين بيتي الراجز المجهول من تعلق الصلة

---

[1] عَجُزُ أول بيتي النابغة السابقين، ولأُمومَتِهِمَا للباب يُكْتَفَى أحيانا بالإشارة إليهما.

[2] هكذا طبعت، وهي خمسة أبيات مشطورة، ينبغي أن يستقل كلٌّ منها بسطر.

[3] المعري: هـ=٤٤٦-٤٤٧

بالموصول، فجعلهما من التَّضْمين بمنزلة واحدة، على رغم أن تَضْمين الصلةِ أَشَدُّ عند ابن جني من تَضْمين الخبر. ثم اسْتَخَفَّ ما بين بيتي النابغة الآخرين من تعلق الجواب بالشرط، فجعله من الإِغْرام، وهو من نمط التضمين الذي مَثَّلَه الأخفشُ ببيتي حاتمٍ. ثم مضى في سبيل تَدْرِيجِ التَّعَلُّق، إلى نمط مُحْدَثٍ مُتعمَّد تنقسم فيه الكلمة الواحدة على البيتين كما تنقسم على شطري البيت المُدَوَّرِ، زُعِمَ هو الإِغْرَامَ، فاكتفى باستغرابه، وقد كان ينبغي أن يجعله من أشد التَّضْمِين ما دام الاقْتِضاء الذي فيه، أشد عنده من الذي في الإِغْرَامِ[1]!

التَّضْمِينُ الْعَرُوضِيُّ عِنْدَ ابْنِ رَشِيقٍ

[5]ثم انصرف ابن رشيق إلى تَدْرِيجِ المُتَعَلّقات وأَحْكَامِها، متغافلا عما حَصَرَ به التَّضْمين في تَعْليق البيت السابق بالبيت اللاحق: "التَّضْمِينُ أَنْ تَتعلَّقَ الْقَافِيَةُ أَو لَفْظَةٌ مِمَّا قَبْلَهَا بِمَا بَعْدَهَا (...) وَكُلَّمَا كَانَتِ اللَّفْظَةُ الْمُتَعلّقَةُ بِالْبَيتِ الثَّاني بَعِيدَةً مِنَ الْقَافِيَةِ كَانَ أَسْهَلَ عَيباً"- هبوطا من كونها كلمة قافية البيت السابق، كما في قَول النَّابِغَة (أُمِّ الباب) -وهو أشد ما حَضَرَه من أمثلة التضمين، إذ "اللَّفْظَةُ الْمُتَعلّقَةُ" هي كلمة القافية نفسها- إلى كونها كلمةً قبلها، كما في قول كَعْبِ بْنِ زُهَيرٍ:

---

[1] أدونيس: ك=٢٢٣؛ ففي شعره هذا التعليق المستغرب الذي بدا لي تَدْوِيرًا قَصِيدِيًّا -لا كالتَّدْوِيرِ البَيتِيِّ المعروف الذي يذيب شطري البيت الواحد- يذيب أبيات القصيدة كلها بعضها في بعض، وكأنها بيت واحد؛ فظننته من إفراط معاصرينا في التعبير عن تكامل أنغام القصيدة، غافلا عَمَّا هنا مِنْ سَبْقِ بعض معاصري المعري إليه!

دِيَارُ الَّتِي بَتَّتْ حِبَالِي وَصَرَّمَتْ وَكُنْتُ إِذَا مَا الْحَبْلُ مِنْ خُلَّةٍ صُرِمْ
فَزِعْتُ إِلَى وَجْنَاءَ حَرْفٍ كَأَنَّمَا بِأَقْرَابِهَا قَارٌ إِذَا جِلْدُهَا اسْتَحَمْ

-وهو أخف من بيتي النابغة، إذ "اللَّفْظَةُ الْمُتَعَلِّقَةُ" هي الشرط وأداته في عجز البيت- إلى كونها كلمة بعيدة عنها كما في قول إِبْرَاهِيمَ بْنِ هَرْمَةَ:

إِمَّا تَرَيْنِي شَاحِبًا مُتَبَذِّلًا كَالسَّيفِ يَخْلُقُ جَفْنُهُ فَيَضِيعُ
فَلَرُبَّ لَذَّةِ لَيلَةٍ قَدْ نِلْتُهَا وَحَرَامُهَا بِحَلَالِهَا مَدْفُوعُ

وهو أخف من بيتي كعب، إذ "اللَّفْظَةُ الْمُتَعَلِّقَةُ" هي الشرط وأداته في صدر البيت. ولكنه قال: "وَلَيسَ مِنْهُ قَوْلُ مُتَمِّمِ بْنِ نُوَيرَةَ:

لَعَمْرِي وَمَا دَهْرِي بِتَأْبِينِ هَالِكٍ وَلَا جَزَعًا مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا
لَقَدْ كَفَّنَ الْمِنْهَالُ تَحْتَ رِدَائِهِ فَتًى غَيرَ مِبْطَانِ الْعَشِيَّاتِ أَرْوَعَا."

وهو من باب القَسَم الذي ينبغي أن يُصَنَّفَ مع باب الشرط في درجة واحدة، إذ "اللَّفْظَةُ الْمُتَعَلِّقَةُ" هي القَسَم في صَدْر البيت السابق من بيتي مُتَمِّمٍ، المتعلق بجوابه في البيت اللاحق، كما تعلق الشرط في صدر البيت السابق من بيتي إِبْرَاهِيمَ، بجوابه في البيت اللاحق.

لقد سعى ابن رشيق على أثر من سبقوه ولا سيما ابن عبد ربه أخو مَغْرِبِيَّته[1]، ولكنه أَوفَى دُونَهُم على الغاية بِمَا جَوَّزَ أن تَحُولَ بين بَيتَي التضمين "أَبْيَاتٌ كَثِيرَةٌ بِقَدْرِ مَا يَتَّسِعُ الْكَلَامُ وَيَنْبَسِطُ الشَّاعِرُ فِي الْمَعَانِي، وَلَا يَضُرُّهُ

[1] نَصَّ الخليلُ وابنُ عبد ربه وابنُ رشيق جميعا، على أن الْمُعَلَّق في التَّضْمين هو القوافي أو القافية، ولولا أن القوافي في كلام الخليل هي الأبيات، والقافية في كلام ابن عبد ربه وابن رشيق هي الكلمة التي تؤدي قافية البيت- لكان سَعْيُهُما في ذلك على أَثَرِه.

ذَلكَ إِذَا أَجَادَ"[1]، ولو قد نَصَبَ آخِرَ كلامه لأوله، لَعَدَّلَ أولَه بآخِره، فلن يكون ما بينَ بَيتَيِ التَّضْمينِ غَرِيبًا عنهما كما يرى أستاذنا الدكتور محمد حماسة[2]، وعندئذ يَجُوزُ أنْ يَسْتَوِلِيَ التَّضْمينُ على أبيات القصيدة من أطرافها كلها كما يرى أستاذنا الدكتور أحمد كشك[3]، ويَشِبَّ عن طَوقِ الحَصْرِ (تَوجِيهِ التَّعْلِيقِ على تعليق السابق باللاحق فقط)، الذي طَوَّقَ صَدْرَ كلام ابن رشيق؛ فتَتَداخَلَ فيه العَلاقاتُ النَّحْويَّةُ، وتَتَدَرَّجَ الأحكامُ الوَصْفيَّةُ، وتَتَأَثَّرَ الإمكاناتُ الاستعماليَّةُ.

غَايَةُ الْبَحْثِ وَمَنْهَجُهُ وَمَادَّتُهُ

[6]وإذا ذكرنا أن المُعَبِّرَ لا يستغني عند الحاجة عن استعمال البيت الواحد من أبيات القصيدة المستولي عليها التضمينُ، لم نجد بُدًّا من اختيار بعض القصائد الكاملة، وانتزاع البيت منها بعد البيت، وإنشاد كل منها وحده، مُتَنَاسِينَ ما كان له من سياق، ومُتَخَيِّلِينَ ما يمكن أن يكون له، ثم موازنين بين ما كان وما صار، تَمْييزًا لدرجات التضمين الحقيقية، وتَنْبيهًا على طَرَفٍ من أَسْرَارِ الْحَرَاكِ اللُّغَوِيِّ!

---

[1] ابن رشيق: ١/ ١٧١-١٧٢.

[2] عبد اللطيف: ١٨٥.

[3] كشك: أ=٩٢.

ولقد اخترت لذلك قصيدة النَّابِغَةِ الذُّبْيَانِيِّ، التي اشتملت على بيتيه المشهورين (أُمّ بَابِ تَمْثِيلِ التَّضْمِينِ). إنها ثلاثة وعشرون بيتا[1]، قالها لعُيَيْنَةَ بْنِ حِصْنٍ الْفَزَارِيِّ عندما أراد أن يُخْرِجَ بني أَسَدٍ من حِلْفِ بني ذُبْيَانَ، انْتِقَامًا لبني عبس الذين لَمَّا قَتَلوا من بني أَسَدٍ رَجُلا واحدًا قَتَل منهم بنو أَسَدٍ رَجُلَينِ اثنين- أُوردها فيما يأتي مُفَصَّلَةَ الجُمَلِ مُرَقَّمَتَها[2]:

١ غَشِيتُ مَنَازِلًا بِعُرَيْتِنَات فَأَعْلَى الْجِزْعِ لِلْحَيِّ الْمُبِنِّ

٢ تعَاوَرَهُنَّ صَرْفُ الدَّهْرِ [حَتَّى عَفَوْنَ]٢ وَكُلُّ مُنْهَمِرٍ مُرِنّ/١

٣ وَقَفْتُ بِهَا الْقَلُوصَ عَلَى اكْتِئَاب [وَذَاكَ تَفَارُطُ الشَّوقِ الْمُعَنِّي] ٤

٤ أُسَائِلُهَا وَقَدْ سَفَحَتْ دُمُوعِي كَأَنَّ مَفِيضَهُنَّ غُرُوبُ شَنِّ

٥ بُكَاءَ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيلًا مُفَجَّعَةً عَلَى فَنَنٍ تُغَنِّي/٣

٦ أَلِكْنِي [يَا عُيَيْنُ]٦ إِلَيكَ قَوْلًا سَأُهْدِيهِ إِلَيكَ [إِلَيكَ عَنِّي]٧

٧ قَوَافِيَ كَالسِّلَامِ إِذَا اسْتَمَرَّتْ فَلَيسَ يَرُدُّ مَذْهَبَهَا التَّظَنِّي

٨ بِهِنَّ أَدِينُ مَنْ يَبْغِي أَذَاتِي مُدَايَنَةَ الْمُدَايِنِ/٥ فَلْيَدِنِّي/٨

٩ أَتَخْذُلُ نَاصِرِي/٩ وَتُعِزُّ عَبْسًا/١٠ أَيَرْبُوعَ بْنَ غَيظٍ لِلْمِعَنِّ/١١

١٠ كَأَنَّكَ مِنْ جِمَالِ بَنِي أُقَيشٍ يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيهِ بِشَنِّ/١٢

١١ تَكُونُ نَعَامَةً طَورًا/١٣ وَطَورًا هُوِيَّ الرِّيحِ تَنْسِجُ كُلَّ فَنِّ/١٤

١٢ تَمَنَّ بِعَادَهُمْ/١٥ وَاسْتَبْقِ مِنْهُمْ/١٦ فَإِنَّكَ سَوفَ تَتْرُكُ وَالتَّمَنِّي

١٣ لَدَى جَرْعَاءَ لَيسَ بِهَا أَنِيسٌ وَلَيسَ بِهَا الدَّلِيلُ بِمُطْمَئِنِّ/١٧

---

[1] النابغة: ١٢٥-١٢٩.

[2] تتداخل الجمل أحيانا، فيضطرب ترتيبها، فتحتاج إلى الترقيم.

١٤إِذَا حَاوَلْتَ فِي أَسَد فُجُورا فَإِنِّي لَسْتُ مِنْكَ وَلَسْتَ مِنِّي/١٨
١٥فَهُمْ دِرْعِي الَّتِي اسْتَلأَمْتُ فِيهَا إِلَى يوم النِّسَارِ/١٩ وَهُمْ مِجَنِّي/٢٠
١٦وَهُمْ وَرَدُوا الجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ/٢١ وَهُمْ أَصْحَابُ يومِ عُكَاظَ/٢٢ إِنِّي
١٧شَهِدتُّ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيْتُهُمُ بِوُدِّ الصَّدْرِ مِنِّي/٢٣
١٨وَهُمْ سَارُوا لِحُجْرٍ فِي خَمِيسٍ وَكَانُوا يوم ذَلِكَ عِنْدَ ظَنِّي
١٩]وَهُمْ زَحَفُوا لِغَسَّانَ بِزَحْفٍ رَحِيبِ السَّرْبِ أَرْعَنَ مُرْجَحِنِّ
٢٠بِكُلِّ مُجَرَّبٍ كَاللَّيْثِ يَسْمُو عَلَى أَوصَالِ ذَيَّالٍ رِفَنِّ
٢١وَضُمْرٍ كَالْقِدَاحِ مُسَوَّمَاتٍ عَلَيهَا مَعْشَرٌ أَشْبَاهُ جِنِّ]٢٥
٢٢غَدَاةَ تَعَاوَرَتْهُ ثَمَّ بِيضٌ دُفِعْنَ إِلَيهِ فِي الرَّهَجِ الْمُكِنِّ/٢٤
٢٣وَلَو أَنِّي أَطَعْتُكَ فِي أُمُورٍ/٢٦ قَرَعْتُ نَدَامَةً مِنْ ذَاكَ سِنِّي/٢٧

ولقد أفضى بي انتزاع كل بيت من هذه القصيدة، وإنشاده وحده- إلى الوقوف على أبيات مُضَمَّنَةٍ وأبيات عَدِيمَةِ التَّضْمِينِ، ثم إلى الوقوف من تَضْمِينِ الْمُضَمَّنَةِ، على ست درجات متصاعدة القوة، مُدَرَّجة على وَفْقِ درجات قُوى العلاقات النحوية الْمُقَطَّعة، على النحو الآتي.

التَّضْمِينُ الْمُفْرَدُ التَّجْميعيُّ

[٧] في هذه الدرجة **الأولى** من التضمين البيتان ٢١ و٢٣:

٢١وَضُمْرٍ كَالْقِدَاحِ مُسَوَّمَاتٍ عَلَيَهَا مَعْشَرٌ أَشْبَاهُ جِنِّ]٢٥

٢٣ولَو أَنِّي أَطَعْتُكَ فِي أُمُورٍ/٢٦ قَرَعْتُ نَدَامَةً مِنْ ذَاكَ[1] سِنِّي/٢٧

لقد كانت عبارة البيت ٢١ في قصيدته، جزءا (اسما مجرورا مشفوعا بمكملاته معطوفا على "كُلِّ مُجَرِّبٍ" في البيت ٢٠) من الجملة ٢٥ (الاسمية المعترضة في الجملة ٢٤)- فلما أُفْرِدَ البيت ٢١ صارت عبارته جملة اسمية كاملة (مبتدؤها "ضُمْرٍ"، وخبرها "عَلَيَهَا مَعْشَرٌ أَشْبَاهُ جِنِّ")، جُرَّ مبتدؤُها بـ"رُبَّ" المحذوفة بعد واوها، وعُطِفَت الجملة كلها بواو "رُبَّ"[2]، على محذوفٍ مُقَدَّرٍ في نفس مستعمل البيت، معروفٍ حذفُه في أول الكلام[3].

وكانت عبارة البيت ٢٣ في قصيدته، هي الجملتين ٢٦ و٢٧ (قسمي الجملة الشرطية الكاملة المستأنفة بالواو عن الجملة ٢٤)- فلما أُفْرِدَ البيت ٢٣

---

[1] لولا رجوع اسم الإشارة إلى الإطاعة قبله، لازداد البيت تضمينا.

[2] الرضي: ١١٨٨، فقد نبه على أن الأرجح في واو رُبَّ أنها العاطفة.

[3] ابن جني: ج=١٠، فقد قال في مطلع أرجوزة أبي نواس "وَبَلْدَةٍ فِيهَا زَوَرْ": "قِيلَ فِي هَذِهِ الْوَاوِ قَوْلَانِ: أَحَدُهُمَا أَنَّهَا لِلْعَطْفِ، وَالْآخَرُ أَنَّهَا عِوَضٌ مِنْ رُبَّ، فَكَأَنَّهُمْ إِنَّمَا هَرَبُوا مِنْ أَنْ يَجْعَلُوهَا عَاطِفَةً لِأَنَّهَا فِي أَوَّلِ الْقَصِيدَةِ وَأَوَّلُ الْكَلَامِ لَا يُعْطَفُ، وَلَا يَمْتَنِعُ الْعَطْفُ عَلَى مَا تَقَدَّمَ مِنَ الْحَدِيثِ وَالْقَصَصِ، فَكَأَنَّهُ كَانَ فِي حَدِيثٍ، ثُمَّ قَالَ: وَبَلْدَةٍ، فَكَأَنَّهُ وَكَلَ الْكَلَامَ إِلَى الدَّلَالَةِ عَلَى الْحَالِ."

بقيت عبارته من داخلها على ما كانت، وعطفت بالواو من خارجها على محذوفٍ مقدرٍ في نفس مستعمل البيت كما سبق، معروفٍ حذفُه في أول الكلام.

ولا يخفى أن التضمين يحدث في هذه الدرجة من جهة واحدة؛ إِذْ يَكْتَمِلُ في البيت المُفْرَدِ الكلامُ، وتتصدره واو لا تكون في إفراده إلا عاطفة، وليس قبلها ما تَعْطِفُ عليه؛ فيشتغل تفكير مستعمل البيت بتقدير المعطوف عليه المفقود، وهو اشتغال ينبغي أن يُعَدَّ من الدرجة الأولى السُّفْلَى؛ إذ قد اشتمل البيت مع ذلك على كلام كامل، بل قد درج العرب على حذف مثل ذلك العاطف من صدر مثل هذا البيت، حماية لكمال الكلام الذي فيه، وصبروا على التغيير العروضي (الخَرْمِ)، اعتمادا على التعويض الإنشادي[1] .

وليس أدل على خفة هذه الدرجة من إهمال العلماء لها وكأَنْ ليست من التضمين أصلا، كما سبق في أول بيتي النابغة (أم الباب) المقترن بمثل هذه الواو -وسيأتي في الدرجة السادسة- وأول بيتي المثالين الأول والثاني عند ابن جني، وأول أبيات المثال الثاني عند المعري .

وإنما جعلت هذا التضمين تَجْميعيًّا، نسبة إلى لفظ تَجْميعٍ المَقيس على لفظ تَكْميل في مجاله الدلالي، وتَمْييزًا للتضمين بعطف الجملة هنا من التضمين

---

[1] ابن جني: ب=١/٣٣٥؛ فقد أشار إلى أن من طريقة الجفاة الفصحاء من العرب (الحِراص على اللغة)، أن يؤثروا تسليم اللغة على تسليم الوزن ما استقامت إلى تعويضه سبيل. وصقر: ب=١٧٠؛ فقد حررت من عادة العرب في إرسال الأمثال الحكمية إذا أخذوها من شعر، أن يطرحوا من أوائلها حروف العطف.

بعطف جزء الجملة الذي سأجعله فيما يأتي تَكْميليًّا؛ ففي الواو العاطفة مطلق جمع، ولكن الجمع الذي في عطف بعض الجملة على بعض، أَخَصُّ من الذي في عطف الجمل الكاملة بعضها على بعض[1].

[1] ابن هشام: ب=٢/ ٣٠، فقد ذكر دلالتها على مطلق الجمع أول من غيرها، وعبادة: ٢٢١، فقد ذكر في المكملات التوابع ومنها المعطوف.

التَّضْمِينُ الْمُفْرَدُ الْإِضْمَارِيُّ

[٨] في هذه الدرجة **الثانية** من التضمين الستة الأبيات ٢ و٣ و٤ و٨ و١٢ و١٧:

٢ تَعَاوَرُهُنَّ صَرْفُ الدَّهْرِ [حَتَّى عَفَوْنَ]٢ وَكُلُّ مُنْهَمِرٍ مُرِنِّ/١

٣ وَقَفْتُ بِهَا الْقَلُوصَ عَلَى اكْتِئَابٍ [وَذَاكَ[١] تَفَارُطُ الشَّوْقِ الْمُعَنِّي]٤

٤ أُسَائِلُهَا وَقَدْ سَفَحَتْ دُمُوعِي كَأَنَّ مَفِيضَهُنَّ غُرُوبُ شَنِّ

٨ بِهِنَّ أَدِينُ مَنْ يَبْغِي أَذَاتِي مُدَايَنَةَ الْمُدَايِنِ/٥ فَلْيَدِنِّي/٨

١٢ تَمَنَّ بِعَادَهُمْ/١٥ وَاسْتَبْقِ مِنْهُمْ/١٦ فَإِنَّكَ سَوْفَ تَتْرُكُ وَالتَّمَنِّي

١٧ شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيْتُهُمُ بِوُدِّ الصَّدْرِ مِنِّي/٢٣

لقد اشتملت عبارة البيت ٢ في قصيدته على ضميري الغيبة "هُنَّ" في "تَعَاوَرُهُنَّ" و"نَ" في "عَفَوْنَ" اللذين يعودان إلى "مَنَازِلًا" في البيت ١، وكانت العبارة جزءا (نعت "مَنَازِلًا" جملة فعلية ماضوية) من الجملة ١ (الفعلية الماضوية الابتدائية) مشتملا على الجملة ٢ (الفعلية الماضوية الاعتراضية المقترنة بـ"حَتَّى")- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ٢ صارت عبارته جملتين كاملتين فعليتين ماضويتين اعترضت ثانيتهما في أولاهما وابتدئ بأولاهما، ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعماله ما يحمل رجوع ضميري المنازل إليه.

---

[١] لولا رجوع اسم الإشارة إلى وَقْفِ الاكتئاب قبله، لازداد البيتُ تَضْميناً.

واشتملت عبارة البيت ٣ في قصيدته على ضمير الغيبة "هَا" في "بِهَا" الذي يعود إلى "مَنَازِلًا" في البيت ١، وكانت العبارة جزءا (فعلا وفاعلا ومكملات) من الجملة ٣ (الفعلية الماضوية المستأنفة عن الجملة ١) مشفوعا بالجملة ٤ (الاسمية الاعتراضية المقترنة بالواو)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ٣ صارت عبارته جملتين كاملتين فعلية ماضوية واسمية عطفت ثانيتهما على أولاهما وابتدئ بأولاهما، ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعماله ما يحمل رجوع ضمير المنازل إليه.

واشتملت عبارة البيت ٤ في قصيدته على ضمير الغيبة "هَا" في "أُسَائِلُهَا" الذي يعود إلى "مَنَازِلًا" في البيت ١، وكانت العبارة جزءا (فعلا وفاعلا ومكملات) من الجملة ٣ (الفعلية الماضوية المستأنفة عن الجملة ١)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ٤ صارت عبارته جملة كاملة وحيدة فعلية مضارعية، ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعماله ما يحمل رجوع ضمير المنازل إليه.

واشتملت عبارة البيت ٨ في قصيدته على ضمير الغيبة "هُنَّ" في "بِهِنَّ" الذي يعود في القصيدة إلى "قَوَافِيَ" في البيت ٧، وكانت العبارة جزءا (فعلا وفاعلا ومكملات) من الجملة ٥ (الفعلية الأمرية المستأنفة عن الجملة ٣) مشفوعا بالجملة ٨ (الفعلية المضارعية المعطوفة بالفاء على الجملة ٥)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ٨ صارت عبارته جملتين كاملتين فعليتين مضارعيتين استؤنفت ثانيتهما عن أولاهما وابتدئ بأولاهما، ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعماله ما يحمل رجوع ضمير القوافي إليه.

واشتملت عبارة البيت ١٢ على ضمير الغيبة "هُمْ" في "بِعَادَهُمْ" وفي "مِنْهُمْ" الذي يعود في القصيدة إلى يَرْبُوعِ بْنِ غَيظٍ رهط النابغة المذكورين في

البيت ٩، وكانت العبارة هي الجملتين ١٥ (الفعلية الأمرية المستأنفة عن الجملة ١٤) و١٦ (الفعلية الأمرية المعطوفة على الجملة ١٥) المشفوعتين بجزء (إن المقترنة بفاء واسمها وصدر خبرها الجملة الفعلية المضارعية) من الجملة ١٧ (الاسمية المستأنفة بالفاء)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ١٢ صارت عبارته ثلاث جمل كاملات فعليتين أمريتين واسمية استؤنفت ثالثتها عن ثانيتها وعطفت ثانيتها على أولاها وابتدئ بأولاها، ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعماله ما يحتمل رجوع ضمير القوم إليه.

واشتملت عبارة البيت ١٧ على ضمير الغيبة "هُمْ" في "لَهُمْ" و"أَتَيْتُهُمُ" الذي يعود إلى بني أَسَدٍ المذكورين في البيت ١٤، وكانت العبارة جزءا (خبر إن جملة فعلية ماضوية) من الجملة ٢٣ (الاسمية المستأنفة عن الجملة ٢٢)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ١٧ صارت عبارته جملة كاملة وحيدة فعلية ماضوية، ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعماله ما يحتمل رجوع ضمير بني أسد إليه.

ولا يخفى أن التضمين يحدث في هذه الدرجة من جهة واحدة كذلك[١]، إِذْ يَكْتَمِلُ في البيت المُفْرَدِ الكلامُ، ويقع فيه بعض ضمائر الغيبة،

---

[١] من آثار حصر التضمين (توجيه التعليق على تعليق السابق باللاحق فقط) الذي ذكرتُه في المقدمة، إهمال هذا التضمين الإضماري؛ قال الإسنوي -٣٧٧-: "لَو كَانَ مَعْنَى الْبَيت مُتَوَقِّفًا عَلَى مَا قَبْلَهُ بِعودِ ضَمِيرٍ مِنْهُ عَلَيهِ وَنَحْوِ ذَلِكَ فَلَيسَ بِتَضْمِينٍ كَمَا دَلَّ عَلَيهِ كَلَامُ الْمُصَنِّف". أراد قول ابن الحاجب في متن الصفحة ٣٧٦:
"تَضْمِينُهُمْ أَنْ يَكُونَ الْبَيتُ مُفْتَقِرًا إِلَى الَّذِي بَعْدَهُ كَأَنَّهُ وُصِلَا".

وليس قبله في البيت ما يَرْجِعُ إليه، فيشتغل تفكير مستعمل البيت بتقدير المرجع المفقود، وهو اشتغال ينبغي أن يُعَدَّ من الدرجة الثانية، إذ قد اشتمل البيت مع ذلك على كلام كامل، بل قد درج شعراء العرب على إضمار ما جرت العادة على ذكره في الغرض المعين من الكلام، تعويلا على دلالة العرف اللغوي[1]. وإنما جعلته من الدرجة الثانية لا الأولى، بما كان في أثناء تركيب الجملة نفسها لا فيما بعد كمالها، وبِأَلّا سبيل إلى حذفه مثل العاطف في التضمين التَّجْميعِيّ.

وينبغي ألا يُعَدَّ من هذا التضمين الإضماري، اشتمالُ البيت على أيٍّ من ضمائر التكلم أو الخطاب، إذ يتجه ضمير التكلم عندئذ إلى منشد البيت، مفردا كان الضمير على جهة الحقيقة أو غير مفرد على جهة المجاز- ويتجه ضمير الخطاب إلى متلقي البيت.

وقد اتضح نقص هذا الحصر، وأنه كان مفهوما غير مستغن عن سائر مفاهيم التضمين المتداولة.

[1] المبرد: ٣/ ٢٥١، فقد جعل قول عَلْقَمَةَ بْنِ عَبَدَةَ في مطلع قصيدته:
هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومُ أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَومَ مَصْرُومُ
من إضمار المعلوم -قال- "لِأَنَّهُ قَدْ عُلِمَ أَنَّهُ يُرِيدُ حَبِيبَةً لَهُ."

التَّضْمينُ الْمُرَكَّبُ التَّجْميعيُّ الإِضْمَارِيُّ

[٩] في هذه الدرجة **الثالثة** من التضمين الثلاثة الأبيات ١٥ و١٨ و١٩:

١٥ فَهُمْ دِرْعِي الَّتِي اسْتَلأَمْتُ فِيهَا إِلَى يَومِ النِّسَارِ/١٩ وَهُمْ مِجَنِّي/٢٠

١٨ وَهُمْ سَارُوا لِحُجْرٍ فِي خَمِيسٍ وَكَانُوا يومَ ذَلِكَ عِنْدَ ظَنِّي

١٩]وَهُمْ زَحَفُوا لِغَسَّانٍ بِزَحْفٍ رَحِيبِ السَّرْبِ أَرْعَنَ مُرْجَحِنِّ

لقد كانت عبارة البيت ١٥ في قصيدته، هي الجملتين ١٩ (الاسمية المستأنفة بالفاء عن الجملة ١٨) و٢٠ (الاسمية المعطوفة بالواو على الجملة ١٩)، واشتملت العبارة مع ذلك على ضمير الغيبة "هُمْ" الذي يعود إلى بني أسد في البيت ١٤- فلمَّا أُفْرِدَ البيتُ ١٥ بقيت الجملة الثانية من عبارته معطوفة بالواو على الأولى وعُطِفَت الجملة الأولى بالفاء على محذوف مقدرٍ في نفس مستعمل البيت كما سبق، معروفٍ حذفُه في أول الكلام- ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعمال البيت ما يحتمل رجوع ضمير بني أسد إليه.

وكانت عبارة البيت ١٨ في قصيدته، جزءا (مبتدأ وبعض خبر) من الجملة ٢٤ (الاسمية المعطوفة بالواو على الجملة ١٩)[١]، واشتملت العبارة مع ذلك على ضمير الغيبة المنفصل "هُمْ" في "وَهُمْ" والمتصل الواو في "سَارُوا" و"كَانُوا"، الذي يعود إلى بني أسد في البيت ١٤- فلمَّا أُفْرِدَ البيتُ ١٨ عُطِفَت الجملة في

[١] فالعطف بالواو إنما هو على المعطوف عليه الأول.

عبارته بالواو على محذوف مقدرٍ في نفس مستعمل البيت كما سبق، معروفٍ حذفُه في أول الكلام- ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعمال البيت ما يتحمل رجوع ضمير بني أسد إليه.

وكانت عبارة البيت ١٩ في قصيدته، جزءا (مبتدأ وبعض خبر) من الجملة ٢٥ (الاسمية المعترضة بالواو في الجملة ٢٤)- فلمَّا أُفْرِدَ البيتُ ١٩ عُطِفَت الجملة في عبارته بالواو على محذوف مقدرٍ في نفس مستعمل البيت كما سبق، معروفٍ حذفُه في أول الكلام- ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعمال البيت ما يتحمل رجوع ضمير بني أسد إليه.

ولا يخفى أن التضمين يحدث في هذه الدرجة من جهتي التجميع والإضمار السابقتين جميعا معا؛ إذ يكتمل في البيت المفرد الكلام، وتتصدره الواو العاطفة أو إحدى أخواتها، ويقع فيه بعض ضمائر الغيبة، وليس للعاطف قبله في البيت ما يَعْطِفُ عليه، ولا لضمير الغيبة ما يَرْجِعُ إليه؛ فيشتغل تفكير مستعمل البيت بتقدير المعطوف عليه والمرجع المفقودين، وهو اشتغال ينبغي أن يُعَدَّ من الدرجة الثالثة؛ فمهما يكن اشتمال البيت على كلام كامل، فقد اجتمعت فيه جهتا التضمين السابقتين، ولا ريب في أن درجة اشتغال التفكير بجهتين أعلى من درجة اشتغاله بجهة واحدة، وإن درج العرب على حذف مثل ذلك العاطف من صدر مثل هذا البيت، حماية لكمال الكلام الذي فيه، صبرا على التغيير العروضي (الخَرْمِ) كما سبق، واعتمادا على التعويض الإنشادي- وعلى إضمار ما جرت العادة على ذكره في الغرض المعين من الكلام، تعويلا على دلالة العرف اللغوي.

وينبغي ألا يُعَدَّ من التَّضْمين اشتمالُ البيت على أيٍّ من الأعلام، إذ يصير كل منها عند استعماله علما على الجنس المفهوم منه، فيصير "يَومِ النِّسَارِ" هو يوم الحرب، و"حُجْرٍ" هو النصير، و"غَسَّانٍ" هو الخصيم، وهكذا[1]!

[1] قال ابن مالك -١/ ١٨٠-: "قَدْ يُنَكَّرُ الْعَلَمُ تَحْقِيقًا أَو تَقْدِيرًا فَيَجْرِي مَجْرَى النَّكِرَةِ". وقال ابن يعيش -٢/ ١٠٤-: "الْعَلَمُ إِذَا اشْتَهَرَ بِمَعْنًى مِنَ الْمَعَانِي يُنَزَّلُ مَنْزِلَةَ الْجِنْسِ الدَّالِّ عَلَى ذَلِكَ الْمَعْنَى". ولكن يقتضي التدقيق أن يصنف هذا العلم في قسم عَلَمِ الْجِنْسِ لا اسْمِ الْجِنْسِ، إذ قد تَمَيَّزَتْ له في فهم مستعمله ومتلقيه، مَعالِمُ خاصَّةٌ، وعَلَمُ الْجِنْسِ هو -السيوطي في الهمع: ١/ ٧٠، عن عبادة: ١٨٧- "مَا دَلَّ عَلَى مُعَيَّنٍ فِي الذِّهْنِ"- وعندئذ تَتَجَلَّى جَدْوى علم الجنس أعصى أقسام العلم على القبول!

www.mogasaqr.com

التَّضْمِينُ الْمُفْرَدُ التَّكْمِيلِيُّ

[١٠] في هذه الدرجة **الرابعة** من التضمين الأربعة الأبيات ٥ و٧ و١٣ و٢٠:

٥ بُكَاءَ حَمَامَةٍ تَدْعُو هَدِيلًا مُفَجَّعَةً عَلَى فَنَنٍ تُغَنِّي/٣

٧ قَوَافِيَ كَالسَّلَامِ إِذَا اسْتَمَرَّتْ فَلَيسَ يُرَدُّ مَذْهَبُهَا التَّظَنِّي

١٣ بِكُلِّ مُجَرِّبٍ كَاللَّيثِ يَسْمُو عَلَى أَوصَالِ ذَيَّالٍ رِفَنِّ

٢٠ لَدَى جَرْعَاءَ لَيسَ بِهَا أَنِيسٌ وَلَيسَ بِهَا الدَّلِيلُ بِمُطْمَئِنِّ/١٧

لقد كانت عبارة البيت ٥ في قصيدته، جزءا (اسما منصوبا مضافا مشفوعا بمكملات مضافه، مفعولا مطلقا للفعل "سَفَحَ" في البيت ٤ نيابة عن مصدره) من الجملة ٣ (الفعلية الماضوية المستأنفة عن الجملة ١)- فلما أُفْرِدَ البيت ٥ بقيت عبارته ناقصة، واحتاج إلى أن يكون في سياق استعماله ما يكملها.

وكانت عبارة البيت ٧ في قصيدته، جزءا (اسما منصوبا مشفوعا بمكملاته، بدلا من المفعول به "قَوْلًا" في البيت ٦) من الجملة ٥ (الفعلية الأمرية المستأنفة عن الجملة ٣)- فلما أُفْرِدَ البيت ٧ بقيت عبارته ناقصة، واحتاج إلى أن يكون في سياق استعماله ما يكملها.

وكانت عبارة البيت ١٣ في قصيدته، جزءا (ظرف مكان مشفوعا بمكملات مضافه، متعلقا بالفعل "تُتْرَكُ" في البيت ١٢) من الجملة ١٧ (الاسمية

المستأنفة عن الجملة ١٦)- فلما أُفْرِدَ البيت ١٣ بقيت عبارته ناقصة، واحتاج إلى أن يكون في سياق استعماله ما يكملها.

وكانت عبارة البيت ٢٠ في قصيدته، جزءا (جارا مشفوعا بمكملات مجروره، متعلقا بالفعل "زَحَفَ" في البيت ١٩) من الجملة ٢٥ (الاسمية المعترضة في الجملة ٢٤)- فلما أُفْرِدَ البيت ٢٠ بقيت عبارته ناقصة، واحتاج إلى أن يكون في سياق استعماله ما يكملها.

ولا يخفى أن التضمين في هذه الدرجة يحدث من جهة واحدة؛ إذ ينقص في البيت الكلامُ؛ فيشتغل تفكير مستعمل البيت بتقدير الجزء الناقص، وهو اشتغال ينبغي أن يُعَدَّ من الدرجة الرابعة - وإن كان في الدرجة الثالثة تضمينٌ مركب- إذ لم يشتمل البيت على كلام كامل أصلا، ولا ريب في أن درجة اشتغال التفكير بتكميل الناقص، أعلى من درجة اشتغاله بعطف كلام كامل وإرجاع بعض ضمائره؛ إذ يحار التفكير في اختراع ما يكمل به الناقص، على حين يهتدي سريعا إلى وجه علاجِ فَقْدِ المعطوف عليه الكلامُ الكاملُ، ووجه علاجِ فَقْدِ مرجعِ ضمير الغيبة.

التَّضْمينُ الْمُرَكَّبُ التَّكْميلِيُّ الْإِضْمَارِيُّ

[١١] في هذه الدرجة **الخامسة** من التضمين البيت ٢٢:

٢٢غَدَاةَ تَعَاوَرَتْهُ ثَمَّ بِيضٌ دُفِعْنَ إِلَيهِ فِي الرَّهَجِ الْمُكِنِّ/٢٤

لقد كانت عبارة هذا البيت ٢٢ في قصيدته، جزءا (ظرف زمان مضافا مشفوعا بمكملات مضافه، متعلقا بالفعل "سار" في البيت ١٨) من الجملة ٢٤ (الاسمية المعطوفة بالواو على الجملة ١٩)، واشتملت العبارة مع ذلك على ضمير غيبة في "تَعَاوَرَتْهُ" يعود إلى "حُجْرٍ" في البيت ١٨- فلما أفرد البيت ٢٢ بقيت عبارته ناقصة، واحتاج إلى أن يكون في سياق استعماله ما يكملها، ووجب أن يُعْهَدَ في سياق استعماله ما يتحمل رجوع ضمير حُجْرٍ إليه .

ولا ريب في أن التضمين يحدث في هذه الدرجة من جهتي التكميل والإضمار السابقتين جميعا معا؛ إذ ينقص في البيت الكلامُ، ويقع فيه بعض ضمائر الغيبة، فيشتغل تفكير مستعمل البيت بتقدير الجزء والمرجع المفقودين، وهو اشتغال ينبغي على التفصيل السابق، أن يُعَدَّ من الدرجة الخامسة، فقد انضاف الإضمار إلى التكميل الذي انفرد من قبل بالدرجة الرابعة.

التَّضْمِينُ الْمُرَكَّبُ التَّجْمِيعيُّ الإِضْمَارِيُّ التَّكْمِيلِيُّ

[١٢] في هذه الدرجة **السادسة** البيت ١٦:

١٦وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ/٢١ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوم عُكَاظَ/٢٢ إِنِّي

لقد كانت عبارة هذا البيت ١٦ في قصيدته، هي الجملة ٢١ (الاسمية المعطوفة بالواو على الجملة ٢١) والجملة ٢٢ (الاسمية المعطوفة بالواو على الجملة ٢١ كذلك[١]) وجزءا (إن واسمها ضمير التكلم) من الجملة ٢٣ (الاسمية المستأنفة عن الجملة ٢٢)، واشتملت العبارة مع ذلك على ضمير الغيبة "هُمْ" الذي يعود إلى بني أسد في البيت ١٤- فلَمَّا أُفْرِدَ البيتُ ١٦ عُطِفَت الجملتان الأوليان من عبارته على محذوف مقدر في نفس مستعمل البيت، معروف حذفه في أول الكلام، ووَجَبَ أن يُعْهَدَ في سياق استعمال البيت ما يحمل رجوع ضمير بني أسد إليه، وبقيت الجملة الثالثة من عبارته ناقصة، واحتاج إلى أن يكون في سياق استعماله ما يكملها.

ولا يخفى أن التضمين يحدث في هذه الدرجة من جهات التجميع والتكميل والإضمار الثلاث السابقات جميعا معا؛ إذ ينقص في البيت الكلام، وتتصدره الواو العاطفة أو إحدى أخواتها، ويقع فيه بعض ضمائر الغيبة؛ فيشتغل تفكير مستعمل البيت بتقدير المعطوف عليه والمرجع والجزء المفقودات، وهو اشتغال ينبغي على التفصيل السابق، أن يُعَدَّ من الدرجة

[١] العطف بالواو إنما هو على المعطوف عليه الأول.

السادسة العليا، فقد اجتمعت فيه جهات التضمين الثلاث السابقات كلهن جميعا معا، ولا ريب في أن درجة اشتغال التفكير بجهات التضمين كلهن جميعا معا، أعلى من درجة اشتغاله ببعضها.

لقد كان هذا البيت ١٦ من قصيدة النابغة (مادة البحث) -ومازال- شِعار التضمين وأُمَّ بابه، حتى لقد ظن بعض العروضيين فيما سبق، أن التضمين منحصر في تعليق البيت السابق بالبيت اللاحق، على مثل ما عُلِّق هذا البيت ١٦ بالبيت ١٧ من قصيدته، على رغم أن هذا البيت ١٦ هو نفسه مُعَلَّق كما بَيَّنْتُ بالبيتين السابقين ١٤ و١٥! ولكن لما كان تعليقه بالبيت ١٥ تَجْميعيًّا، وتعليقه بالبيت ١٤ إِضْماريًّا، وكلاهما أسفل درجة من تعليقه بالبيت ١٧ اللاحق الذي كان تَكْميليًّا- انصرف بعض العروضيين في تضمينه عن تعليقه بما قبله إلى تعليقه بما بعده!

ولا أنكر لطافة ما انتبه إليه بعض المستعربين في خصوصية تعليق آخر هذا البيت ١٦ بالبيت ١٧، من وروده في سياق مفاخرة قبلية، أراد النابغة أن ينبه فيها على نفسه، فوقف في كلمة القافية على "إِنِّي"، ثم كَمَّلَ الجملة في البيت اللاحق[1]! ولكن ينبغي ألا نفرق في مثل هذا التكميل بين تعليق البيت السابق بالبيت اللاحق وبين تعليق البيت اللاحق بالبيت السابق؛ فإن الأمثلة الأربعة التي وقفتُ عليها في درجة التضمين المُفْرَدِ التَّكْمِيلِيّ من قصيدة النابغة (مادة هذا البحث)، يجوز عند استعمال البيت منها مفردا، أن يُكمل من آخره

---

[1] ربابعة: ٧٩.

بمثل ما يكمل من أوله، على تقدير أن في سياق استعماله تقديما وتأخيرا، كأن يقال مثلا في الأبيات ٥ و٧ و١٣ و٢٠:

٦ بُكَاءَ حَمَامَة تَدْعُو هَدِيلًا مُفَجَّعَةً عَلَى فَنَن تُغَنِّي... أَبْكِي،

٧ قَوَافِيَ كَالسَّلَامِ إِذَا اسْتَمَرَّتْ فَلَيَسَ يَرُدُّ مَذْهَبَهَا التَّظَنِّي... أُلْقِي،

١٣ لَدَى جَرْعَاءَ لَيَسَ بِهَا أَنِيسٌ وَلَيَسَ بِهَا الدَّلِيلُ بِمُطْمَئِنّ... تُتْرَكُ،

٢٠ بِكُلِّ مُجَرِّبٍ كَاللَّيْثِ يَسْمُو عَلَى أَوصَالِ ذَيَّالٍ رِفَنّ... زَحَفُوا!

... وهكذا، وعندئذ تستوي جهتا التعليق!

عَدَمُ التَّضْمِينِ

[١٣] بقيت من القصيدة الستة الأبيات ١ و٦ و٩ و١٠ و١١ و١٤:

١ غَشِيتُ مَنَازِلًا بِعُرَيِتنَات فَأَعْلَى الْجِزْعِ لِلْحَيِّ الْمُبِنِّ

٦ أَلِكْنِي [يَا عُيَيْنُ]٦ إِلَيْكَ قَوْلًا سَأُهْدِيهِ إِلَيْكَ [إِلَيْكَ عَنِّي]٧

٩ أَتَخْذُلُ نَاصِرِي/٩ وتعزُّ عَبْسًا/١٠ أَيَرْبُوعَ بْنَ غَيْظٍ لِلْمِعَنِّ/١١

١٠ كَأَنَّكَ مِنْ جِمَالِ بَنِي أُقَيْشٍ يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْهِ بِشَنِّ/١٢

١١ تَكُونُ نَعَامَةً طَورًا/١٣ وَطَورًا هُوِيَّ الرِّيحِ تَنْسِجُ كُلَّ فَنِّ/١٤

١٤ إِذَا حَاوَلْتَ فِي أَسَدٍ فُجُورًا فَإِنِّي لَسْتُ مِنْكَ وَلَسْتَ مِنِّي/١٨

لقد كانت عبارة البيت ١ في قصيدته، جزءا (فعلا وفاعلا ومكملات من الجملة ١ (الفعلية الماضوية الابتدائية)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ١ صارت عبارته جملة كاملة وحيدة.

وكانت عبارة البيت ٦ في قصيدته، جزءا (فعلا وفاعلا ومكملات من الجملة ٥ (الفعلية الأمرية المستأنفة عن الجملة ٣) ثم الجملتين الكاملتين ٦ (الفعلية المضارعية المعترضة في الجملة ٥) و٧ (الاسمية المعترضة في الجملة ٥)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ٦ صارت عبارته ثلاث جمل كاملة، ابتدائيةً فمعترضتين في الابتدائية.

وكانت عبارة البيت ٩ في قصيدته، ثلاث جمل كاملات: الجملة ٩ (الفعلية المضارعية المستأنفة عن الجملة ٨)، فالجملتين الفعليتين المضارعيَّتَينِ ١٠

(المعطوفة على ٩)، فالجملة ١١ (المستأنفة عن ٩)- فلمّا أُفْرِدَ البيتُ ٩ استقلت عبارته بثلاث الجمل على مواقعها، ولكن صارت الأولى ابتدائية.

وكانت عبارة البيت ١٠ في قصيدته، هي الجملة الكاملة ١٢ (الاسمية المستأنفة عن الجملة ١١)- فلما أفرد البيت ١٠ استقلت عبارته بالجملة وحيدةً.

وكانت عبارة البيت ١١ في قصيدته، هي الجملتين الكاملتين: ١٣ (الاسمية المنسوخة المستأنفة عن الجملة ١٢)، فالجملة ١٤ (الفعلية المعطوفة بالواو على الجملة ١٣)- فَلَمّا أُفْرِدَ البيتُ ١١ استقلت عبارته بالجملتين ابتدائية فمعطوفة عليها.

وكانت عبارة البيت ١٤ في قصيدته، هي الجملة الكاملة ١٨ (الشرطية المستأنفة عن الجملة ١٧)- فَلَمّا أُفْرِدَ البيتُ ١٤ استقلت عبارته بالجملة وحيدةً.

ولا يخفى أن كل بيت من هذه الأبيات الستة، قد خلا حين انتزع فاستعمل مفردا، من كل درجة من درجات التضمين السابقة؛ فلا تَجْمِيعَ فيه ولا إِضْمَارَ ولا تَكْمِيلَ، لا مُفْرَدَةً ولا مُرَكَّبَةً؛ فهو صِفْرٌ من التضمين، أو هو تضمين من الدرجة الصِّفْر، عند من يعدون الصفر درجة؛ فمن ثم احتاج تحديدُ عَدَمِ التَّضْمِينِ على منهج التَّحْدِيدِ العَدَمِيِّ، إلى الفراغ من تحديد التضمين، كما يحتاج تحديدُ السُّكونِ بعَدَمِ الحَرَكَةِ، إلى الفَراغ من تَحْدِيد الحَرَكة!

خَاتِمَةُ الْفَصْلِ

[14]مَيَّزَ العلماء في التَّضْمِينِ الْعَرُوضِيِّ (تَعْلِيقِ أَبْيَاتِ الْقَصِيدَةِ بَعْضِهَا بِبَعْضٍ تَعْلِيقًا نَحْوِيًّا يُودِعُ الْبَيتَ الْمُضَمَّنَ الْبَيتَ الْمُتَضَمِّنَ بِحَيثُ يَعُوقُ إِنْشَادَهُ دُونَهُ)، شَدِيدًا من خَفِيف، فتَمَيَّزَ لديهم مِثَالُ قَبِيحٍ مِنْ مثال غَيرِ قَبِيحٍ، حتى قضوا بأنه كُلَّمَا كَانَت الْعَلَاقَةُ النَّحْوِيَّةُ الْمُعَلَّقَةُ أَوثَقَ كَانَ التَّضْمِينُ أَشَدَّ، فَكَانَ مَثَالُهُ أَقْبَحَ- وَكُلَّمَا كَانَتْ أَوهَى كَانَ التَّضْمِينُ أَخَفَّ، فَكَانَ مِثَالُه أَبْعَدَ مِنَ الْقُبْحِ .

وعلى رغم هذا المقياس الدقيق، تَخَطَّف العلماءُ أمثلتَهم من قصائدها تَخَطُّفًا -بل تَوَارَثوا بعضَها تَوارُثَ شَواهدِ الاحتجاجِ- من غير ضَبْطٍ يُقَدِّرُ درجات التضمين؛ فلم أجد بُدًّا في البحث عن ذلك من اختيار قصيدة كاملة ولاسيما قصيدة النابغة المشتملة على البيتين اللَّذَينِ كانا أُمَّ بَابِ تَمْثِيل التَّضْمين، وانتزاعِ البيت منها بعد البيت، وإنشادِ كل منها وحده، مُتَناسيا ما كان له من سياق، ومُتَخَيِّلا ما يمكن أن يكون له، ثم موازنا بين ما كان وما صار، تَنْبِيهًا على طَرَفٍ من أسرار هذا الْحَرَاكِ اللُّغَوِيِّ الْبَاهِرِ!

لقد أراد النابغةُ أن يَنْهى عُيَينَةَ بْنَ حِصْنٍ عن إيذاء بَنِي أَسَد، فقال قصيدته ذات الثلاثة والعشرين بيتا (الوافريّة الوزن التامة المقطوفة العروض والضرب، النونيّة القافية المكسورة المجردة)، في أربعة الأفكار المتكاملة الآتية:

١ البكاء على الأطلال (١-٥).

٢ تعظيم قدر شعره وأثره (٦-٨).

٣ تسفيه رأي عيينة وتحذيره (٩-١٤).

٤ تعظيم قدر بني أسد وحقهم (١٥-٢٣).

فانتزعتُ كل بيت منها، وأنشدته وحده، فانتهيت إلى أن أبياتها قسمان:

- أَبْيَاتٌ عَدِيمَةُ التَّضْمِين: ٦ أبيات (١، ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٤).
- أَبْيَاتٌ مُضَمَّنَة: ١٧ بيتا في سِتِّ درجاتٍ مُتصاعدةِ الشِّدَّةِ، تَصاعُدَ درجاتِ وَثاقة عَلاقاتها النحوية المُقَطَّعة، على النحو الآتي:

١ التَّضْمِينُ الْمُفْرَدُ التَّجْمِيعِيُّ: بيتان (٢٣،٢١).

٢ التَّضْمِينُ الْمُفْرَدُ الْإِضْمَارِيُّ: ٦ أبيات (٢، ٣، ٤، ٨، ١٢، ١٧).

٣ التَّضْمِينُ الْمُرَكَّبُ التَّجْمِيعِيُّ الْإِضْمَارِيُّ: ٣ أبيات (١٥، ١٨، ١٩.(

٤ التَّضْمِينُ الْمُفْرَدُ التَّكْمِيلِيُّ: ٤ أبيات (٥، ٧، ١٣، ٢٠).

٥ التَّضْمِينُ الْمُرَكَّبُ التَّكْمِيلِيُّ الْإِضْمَارِيُّ: بيت واحد (٢٢).

٦ التَّضْمِينُ الْمُرَكَّبُ التَّجْمِيعِيُّ الْإِضْمَارِيُّ التَّكْمِيلِيُّ: بيت واحد (١٦).

ولقد تبين لي أَلَّا أَثَرَ لَازِمًا مَحْتُومًا في الأنصبة من الأبيات لتصاعد الدرجات، بل لخفايا رسالة الشاعر؛ فلا يخفى أن أبيات التعبير عن كل فكرة من الأفكار الثلاثة الأولى، قد جمعت بين عدمِ التضمين وبين تَضْمِينَي الإضمارِ والتكميلِ دون غيرهما من أنواع التضمين- وأن أبيات التعبير عن الفكرة الرابعة وحدها، قد جمعت بين أنواع التضمين الستة كلها، ولم يَعْدَمْ أيٌّ منها نوعًا من التضمين أو أكثر.

إن القارئ المتعجل يظن أن لب رسالة النابغة هو الفكرة ٣، ولكن الاحتكام إلى خروج التعبير سَبِيكَةً واحِدَةً مُتَلَاحِمَةً بِكُلِّ لِحَامٍ من أَلْحَمَة

القصيدة، يثبت أن لب رسالته هو الفكرة ٤؛ فتعظيم قدر بني أسد عنده وحقهم عليه، أشد نهيا لعبينة عن إيذائهم، مِنْ تسفيه رأيه وتحذيره!


الْفَصْلُ الثَّامِنُ
بَيْنَ أَبِي تَمَّامٍ وَالْمُتَنَبِّي
مُوَازَنَةٌ نَصِّيَّةٌ

خُلَاصَةُ الْفَصْلِ

أَعْقَبَ الْقَدْحُ يَا أَبَا تَمَّامٍ بِأَبِي الطَّيِّبِ اشْتِعَالَ الْكَلَامِ
قَبَسَ النَّارَ ثُمَّ طَارَ بَعِيدًا يَتَأَبَّى عَلَى ظَلَامِ الطَّغَامِ
فَتَنَشَّى أَبُو الْعَلَاءِ سَنَاهُ ثُمَّ غَشَّاهُ فِتْنَةَ الْأَحْلَامِ[١]

لأبي تمام والمتنبي كليهما قصائد عصماء، شغلت النقاد حتى لم يعد أحد يستطيع أن ينجو من كلامهم فيها برأي خالص لنفسه في علاقة ما بين أبي تمام والمتنبي، ولاسيما أن لها من الغلبة على الشعراء مثل ما لها من الغلبة على النقاد؛ ومن ثم ينبغي لكل ذي رأي في علاقة ما بينهما، أن يُخالِفَ عنها إلى غيرها مِمّا يَتَوارَدُ عروضا ولغة فيغري بالموازنة ويقوم عليها حتى تبلغ غايتها. ثم لابد في الاختيار أن يبدأ من شعر المتنبي الأقل إلى شعر أبي تمام الأكثر، مثلما فعلت فعثرت لقصيدة المتنبي: "مُلِثَّ القَطْرِ أَعْطِشْهَا رُبُوعًا"، على قصيدة أبي تمام: "أَظُنُّ دُمُوعَهَا سَنَنَ الْفَرِيدِ". ولقد تبين لي من الموازنة بين بِنْيَتيهِما النَّصِّيَّتَيْنِ، أنهما صدرا عن مَنْزِعٍ فنيٍّ واحد ذي ثلاثة معالم، نَزَعَ إليه أبو تمام، ثم تَقَدَّمَ به بعيدا -وإن لم يسعفه عمره- وخَلَفَهُ عليه المتنبي بعد حين، ثم تقدم به إلى غايته: أما المعلم الأول فأسلوب تحديد العناصر اللغوية (اختيارها

---

[١] صقر: ف= ١١٦.

وإبدالها)، وأما الثاني فأسلوب ترتيبها (تقديمها وتأخيرها)، وأما الثالث فأسلوب تهذيبها (حذفها وإضافتها).

مَكَانَةُ أَبِي تَمَّامٍ وَالْمُتَنَبِّي

ترى كيف يفهم شعراء العامية قول فؤاد حداد كبيرهم الذي علمهم السحر:

"في عصرْ ذرّي لازمْ نقرّي شعر المعرّي"[١].

لقد ضَافَنَا مرة بكلية دار العلوم من جامعة القاهرة سنة ١٩٩٢ تقريبا، سيد حجاب شاعر العامية المعروف، فسمعني أذكر اشتغالي بالأمثال، فانتبه، وأقبل يستزيدني، فلما عرف أنها الأمثال العربية، انصرف عني بأنه معني بالأمثال المصرية!

رحم الله فؤاد حداد، وطيب ثراه بما أيقنَ فأخلصَ فأتقنَ فثَبَتَ فرضِي! وهدى كل من يدعي البنوّة له وما من حُجة يحتج بها غير انصرافه إلى العامية عن الفصحى!

هداه الله إلى أن يعرف أنه لو صحت بنوّته لفؤاد حداد لانصرف إلى الفصحى قبل العامية أو معها!

"في عصرْ ذرّي لازمْ نقرّي شعر المعرّي"!

---

[١] حداد، ٢٠١٤.

ولكن المعري نفسه (٣٦٣-٤٤٩هـ)، كان مأخوذا بشعر المتنبي (٣٠٣-٣٥٤هـ)، حتى عرف تلامذته وعرفنا أنه إذا قال: "الشاعر"، لم يقصد بها غيره! وكان متعصبا لأبي تمام (١٨٨-٢٢٨هـ)، على البحتري (٢٠٤-٢٨٤هـ)! وقد وضع في أشعارهم على منازلهم عنده كتبه الثلاثة: "معجز أحمد" في شعر أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، و"ذكرى حبيب" في شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، و"عبث الوليد" في شعر أبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي!

ولا تخفى سخريته من البحتري ولا ارتياحه إلى أبي تمام ولا إكباره للمتنبي، على رغم أنهم اجتمعوا بعدئذ مثلا عند ابن الأثير (٥٥٨-٦٣٧هـ)، في منزلة واحدة، بأنهم "لَاتُ الشِّعْرِ وَعُزَّاهُ وَمَنَاتُهُ، الَّذِينَ ظَهَرَتْ عَلَى أَيْدِيهِمْ حَسَنَاتُهُ وَمُسْتَحْسَنَاتُهُ، وَقَدْ حَوَتْ أَشْعَارُهُمْ غَرَابَةَ الْمُحْدَثِينَ إِلَى فَصَاحَةِ الْقُدَمَاءِ، وَجَمَعَتْ بَيْنَ الْأَمْثَالِ السَّائِرَةِ وَحِكْمَةِ الْحُكَمَاءِ"[١]!

ونحن -وإن لم نحطب في حبل سخرية المعري من البحتري اعتذارا عنه بما أوغر صدره من أنصاره، ولا في حبل تقديس ابن الأثير لهم جميعا بما اشتطَّ من بيانه- نرتاح إلى شعر أبي تمام، ولكننا لا نقعد به بعيدا عن شعر المتنبي، بل نجمع بينهما في قَرَن دون البحتري، وننصت إليهما من وراء القرون إنصاتا واحدا، وفي النفس أنْ لو لم يكن أبو تمام ما كان المتنبي[٢]!

---

[١] ابن الأثير: ٣/٢٢٦-٢٢٧.

[٢] عياد، ١٩٩٣: ٢١٩؛ فقد ذكر أن أبا تمام ارتاد "بشعره الفلسفي أرضا جديدة، وأتاح لشعراء أقل جرأة مثل البحتري، أن يحرروا عقولهم من أسر المعاني القديمة المستهلكة

شِعْرُ أَبِي تَمَّامٍ وَالْمُتَنَبِّي

كلا أبي تمام والمتنبي فنانان كبيران وعالمان كبيران معا، على ندرة اجتماع الفن والعلم الكبيرين لمفكر واحد- عظيما الثقة، شديدا الجرأة، بليغا الأثر، يتفلَّتُ كلامهما في أنفسهما مِنْ طَوَايا كلامهما في كل شيء، حريصَيْنِ على تَحيِير المتلقي فيما يصطنعانه من التراكيب الطريفة[1]!

ولكن شعر أبي تمام ٤٨٦ قصيدة بـ ٧٣٢٣ بيتا، من بحور الكامل، فالطويل، فالبسيط، فالخفيف، فالوافر، فالمنسرح، فالسريع، فالرجز، فالمتقارب، فالرمل، فالهزج، فالمديد، فالمجتث، على ترتيب أنصبتها من أعداد الأبيات[2]- وشعر المتنبي ٢٨٣ قصيدة بـ ٥٥٥٦ بيتا، من بحور الطويل، فالكامل، فالبسيط، فالوافر، فالخفيف، فالمنسرح، فالمتقارب، فالسريع، فالرجز، فالمجتث، فالرمل، على ترتيب أنصبتها من أعداد الأبيات كذلك[3].

ولو قيس الشعر بالعمر لكان ينبغي أن ينعكس ما بين شاعرينا؛ فقد عاش المتنبي مقدار ١,٢٨ من عمر أبي تمام، وكانت أبيات أبي تمام في مقدار

(...)، ثم كان أقوى الشعراء تمثيلا لذلك المذهب الفلسفي هما أعظم شعراء العربية على الإطلاق (...): المتنبي والمعري". والواد، ٢٠١٠: ١١٧-١٢٠؛ فقد ذكر أن المتنبي "تغذى بشعر أبي تمام وأمثاله، ثم نافسه تعمقا وإغرابا، ثم تجاوزه ابتداعا".

[1] عياد، ١٩٩٣: ٢١٨.

[2] الثقافي، ٢٠٠٣.

[3] الثقافي، ٢٠٠٣.

١,٣١ من أبيات المتنبي؛ ولكنه إفراط سعي المتنبي إلى المجد، الذي لم يحصل منه ولا على مثل ما حصل عليه أبو تمام في عمره القصير[١]!

اسْتِقْلَالُ ذَوْقِ الْمُتَنَبِّي

ولقد اجتمع أبو تمام والمتنبي على تغليب استعمال خمسة الأبحر التي غلبت على الشعر العربي على وجه العموم -وإن تقدم منها الكامل في شعر أبي تمام فالطويل فالبسيط فالخفيف فالوافر، وتقدم منها الطويل في شعر المتنبي فالكامل فالبسيط فالوافر فالخفيف، على حين تقدم منها الطويل في الشعر العربي على وجه العموم فالكامل فالبسيط فالخفيف فالوافر[٢]- فطابق أبو تمام عموم الشعر العربي من آخره، وطابقه المتنبي من أوله !

واجتمعا كذلك على إهمال أبحر المضارع والمقتضب والمتدارك، وهي أضعف بحور الشعر العمودي استعمالا على وجه العموم. وانفرد أبو تمام دون المتنبي باستعمال بحري المديد والهزج -وإن أَقلَّ منهما كثيرا- ولم تحد بينهما منازل ما استعملا من بحور -وإن تقاربت- غير منزلتي البسيط والمنسرح؛ وفي ذلك كله دليل استقلال ذوق المتنبي.

---

[١] الصولي: ٢٧٢، فقد ذكر أن أبا تمام تولى في آخر عمره بريد الموصل.

[٢] الثقافي، ٢٠٠٣.

مَادَّةُ الْمُوَازَنَةِ

لأبي تمام والمتنبي كليهما قصائد عصماء، من مثل بائية أبي تمام: "أَهُنَّ عَوَادِي يوسُفٍ وَصَوَاحِبُهْ"، وميمية المتنبي: "عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ"- فتنت النقاد عن غيرها، فأكثروا فيها حتى جعلوها أعلاما على أغراضها، ولم يعد أحد يستطيع أن ينجو من كلامهم فيها برأي خالص لنفسه في علاقة ما بين أبي تمام والمتنبي، ولاسيما أن لها من الغلبة على الشعراء ومنهم هنا المتنبي، مثل ما لها من الغلبة على النقاد، ومنهم هنا الكاتب.

من ثم ينبغي لكل ذي رأي مثلي في علاقة ما بين أبي تمام والمتنبي، أن يُخَالِفَ عن قصائدهما العَصْماء إلى غيرها مما يَتوارَدُ عروضا ولغة، فيغري بالموازنة، ويقوم عليها حتى تبلغ غايتها. وليس أَصْوَبَ في سبيل ذلك من تجاوز قصائد الأبحر المتصدرة إلى غيرها، ثم لابد في الاختيار أن يبدأ من شعر المتنبي الأقل إلى شعر أبي تمام الأكثر.

قَصِيدَةُ الْمُتَنَبِّي

ولقد أفضى بي تفتيش شعر المتنبي على ذلك، إلى أُمْدُوحته هذه الوافرية الأبيات الوافية المَقْطوفة الأعاريض والأضرب، العَينيّة القوافي المفتوحة المُرْدَفة بياء المد أو واوه المَوْصُولة بالألف[1].

---

[1] المعري: د=١/ ٣١١-٣٢٤، والعكبري: ٢/٢٤٩-٢٥٨، والبرقوقي: ٢/٣٥٧-٣٦٦.
وقد حرصت بمقتضى معانيها ومبانيها، على تفصيل فصولها بعناوين دالة مرقمة، وتقسيم جملها

[١] فَصْلُ الأطلال

مُلِثَّ القَطْرِ/١ أَعْطِشْهَا رُبُوعًا/٢ وَإِلَّا/٣ فَاسْقِهَا السَّمَّ النَّقِيعَا/٤
أُسَائِلُهَا عَنِ الْمُتَدَيِّرِيهَا/٥ فَلَا تَدْرِي/٦ وَلَا تُذْرِي دُمُوعَا/٧
لَحَاهَا اللَّهُ إِلَّا مَاضِيَيْهَا زَمَانَ اللَّهْوِ وَالْخَوْدَ الشَّمُوعَا/٨

[٢] فَصْلُ الْغَزَلِ

مُنَعَّمَةٌ مُمَنَّعَةٌ رَدَاحٌ يُكَلِّفُ لَفْظُهَا الطَّيْرَ الْوُقُوعَا/٩
تُرَفِّعُ ثَوْبَهَا الْأَرْدَافُ عَنْهَا/١٠ فَيَبْقَى مِنْ وِشَاحَيْهَا شَسُوعَا/١١
إِذَا مَاسَتْ رَأَيْتَ لَهَا ارْتِجَاجًا لَهُ (لَوْلَا سَوَاعِدُهَا)١٣ نَزُوعَا/١٢
تَأَلَّمُ دَرْزَهُ وَالدَّرْزُ لَيْنٌ كَمَا تَتَأَلَّمُ الْعَضْبَ الصَّنِيعَا/١٤
ذِرَاعَاهَا عَدُوَّا دُمْلُجَيْهَا/١٥ يَظُنُّ ضَجِيعُهَا الزَّنْدَ الضَّجِيعَا/١٦
كَأَنَّ نِقَابَهَا غَيْمٌ رَقِيقٌ يُضِيءُ بِمَنْعِهِ الْبَدْرَ الطُّلُوعَا/١٧
أَقُولُ لَهَا اكْشِفِي ضُرِّي وَقَوْلِي بِأَكْثَرَ مِنْ تَدَلُّلِهَا خُضُوعَا
أَخِفْتِ اللَّهَ فِي إِحْيَاءِ نَفْسٍ مَتَى عُصِيَ الْإِلَهُ بِأَنْ أُطِيعَا
غَدَا بِكِ كُلُّ خِلْوٍ مُسْتَهَامًا وَأَصْبَحَ كُلُّ مَسْتُورٍ خَلِيعَا
أُحِبُّكِ أَوْ يَقُولُوا جَرَّ نَمْلٌ ثَبِيرًا وَابْنُ إِبْرَاهِيمَ رِيعَا/١٨

[٣=أ] فَصْلُ الْمَدِيحِ

بَعِيدُ الصِّيتِ مُنْبَثُّ السَّرَايَا يُشَيِّبُ ذِكْرُهُ الطِّفْلَ الرَّضِيعَا/١٩
يَغُضُّ الطَّرْفَ مِنْ مَكْرٍ وَدَهْيٍ كَأَنَّ بِهِ (وَلَيْسَ بِهِ)٢١ خُشُوعَا/٢٠

بخطوط مائلة مرقمة، وتمييز اعتراضاتها بأقواس متلاقية؛ عسى أن تتيسر لي الاستفادة منها فيما بعد.

إِذَا اسْتَعْطَيْتَهُ مَا فِي يَدَيْهِ فَقَدْكَ/٢٢ سَأَلْتَ عَنْ سِرٍّ مُذِيعًا/٢٣
قَبُولُكَ مِنْهُ مَنًّ عَلَيْه/٢٤ وَإِلَّا يَبْتَدِئْ/٢٥ يَرَهُ فَظِيعًا/٢٦
لِهُونِ الْمَالِ أَفْرَشَهُ أَدِيمًا/٢٧ وَلِلتَّفْرِيقِ يَكْرَهُ أَنْ يَضِيعَا/٢٨
إِذَا ضَرَبَ الْأَمِيرُ رِقَابَ قَوْمٍ فَمَا لِكَرَامَةٍ مَدَّ النُّطُوعَا/٢٩
فَلَيْسَ بِوَاهِبٍ إِلَّا كَثِيرًا/٣٠ وَلَيْسَ بِقَاتِلٍ إِلَّا قَرِيعًا/٣١
وَلَيْسَ مُؤَدِّبًا إِلَّا بِنَصْلٍ/٣٢ كَفَى الصَّمْصَامَةُ التَّعَبَ الْقَطِيعَا/٣٣
عَلِيٌّ لَيْسَ يَمْنَعُ مِنْ مَجِيءٍ مُبَارِزُهُ وَيَمْنَعُهُ الرُّجُوعَا/٣٤
عَلِيٌّ قَاتِلُ الْبَطَلِ الْمُفَدَّى وَمُبْدِلُهُ مِنَ الزَّرَدِ النَّجِيعَا/٣٥
إِذَا اعْوَجَّ الْقَنَا فِي حَامِلِيهِ وَجَازَ إِلَى ضُلُوعِهِمُ الضُّلُوعَا
وَنَالَتْ ثَأْرَهَا الْأَكْبَادُ مِنْهُ فَأَوْلَتْهُ انْدِقَاقًا أَوْ صُدُوعَا
فَحِدْ فِي مُلْتَقَى الْخَيْلَيْنِ عَنْهُ/٣٦ وَإِنْ كُنْتَ الْخُبُعْثِنَةَ الشَّجِيعَا/٣٧
إِنِ اسْتَجْرَأْتَ تَرْمُقُهُ بَعِيدًا/٣٨ فَأَنْتَ اسْطَعْتَ شَيْئًا مَا اسْتُطِيعَا/٣٩
وَإِنْ مَارَيْتَنِي/٤٠ فَارْكَبْ حِصَانًا/٤١ وَمَثِّلْهُ/٤٢ تَخِرَّ لَهُ صَرِيعَا/٤٣
غَمَامٌ رُبَّمَا مَطَرَ انْتِقَامًا فَأَقْحَطَ وَدْقُهُ الْبَلَدَ الْمَرِيعَا/٤٤

[٤] فَصْلُ الشُّكْرِ

رَآنِي بَعْدَ مَا قَطَعَ الْمَطَايَا تَيَمُّمُهُ وَقَطَّعَتِ الْقُطُوعَا/٤٥
فَصَيَّرَ سَيْلُهُ بَلَدِي غَدِيرًا/٤٦ وَصَيَّرَ خَيْرُهُ سَنَتِي رَبِيعًا/٤٧
وَجَاوَدَنِي بِأَنْ يُعْطِي وَأَحْوِي/٤٨ فَأَغْرَقَ نَيْلُهُ أَخْذِي سَرِيعًا/٤٩
أَمُنْسِيَّ السَّكُونَ وَحَضْرَمَوْتًا وَوَالِدَتِي وَكِنْدَةَ وَالسَّبِيعَا/٥٠

www.mogasaqr.com

[٣=ب] فَصْلُ الْمَدِيحِ

قَدِ اسْتَقْصَيْتَ فِي سَلْبِ الْأَعَادِي/٥١ فَرُدَّ لَهُمْ مِنَ السَّلَبِ الْهُجُوعَا/٥٢
إِذَا مَا لَمْ تُسِرْ جَيْشًا إِلَيْهِمْ أَسَرْتَ إِلَى قُلُوبِهِمُ الْهُلُوعَا/٥٣
رَضُوا بِكَ كَالرِّضَا بِالشَّيْبِ قَسْرًا وَقَدْ وَخَطَ النَّوَاصِيَ وَالْفُرُوعَا/٥٤
فَلَا عَزَلٌ وَأَنْتَ بِلَا سِلَاحٍ/٥٥ لِحَاظُكَ مَا تَكُونُ بِهِ مَنِيعَا/٥٦
لَوِ اسْتَبْدَلْتَ ذِهْنَكَ مِنْ حُسَامٍ/٥٧ قَدَدْتَ بِهِ الْمَغَافِرَ وَالدُّرُوعَا/٥٨
لَوِ اسْتَفْرَغْتَ جُهْدَكَ فِي قِتَالٍ/٥٩ أَتَيْتَ بِهِ عَلَى الدُّنْيَا جَمِيعَا/٦٠
سَمَوْتَ بِهِمَّةٍ تَسْمُو فَتَسْمُو/٦١ فَمَا تُلْفَى بِمَرْتَبَةٍ قَنُوعَا/٦٢
وَهَبْكَ سَمَحْتَ/٦٣ (حَتَّى لَا جَوَادٌ)/٦٤ فَكَيْفَ عَلَوْتَ/٦٥ حَتَّى لَا رَفِيعَا/٦٦

قَصِيدَةُ أَبِي تَمَّامٍ

ذهبتُ في شعر أبي تمام، أبحث عن قصيدة أوازن بها قصيدة المتنبي، فلم أجد أشبه بها عروضا ولغة ومقدارا، من أُمْدوحته هذه الوَافريّة الأبيات الوافية المَقْطُوفة الأعاريض والأضرب، الدالية القوافي المكسورة المُرْدَفة بياء المد أو واوه المَوْصُولة بالياء[١]:

[١] التبريزي: ٢/٣٢-٤٢، والصولي: ١/٤٣٥-٤٤٠. وقد حرصت بمقتضى معانيها ومبانيها كذلك، على تفصيل فصولها بعناوين دالة مرقمة، وتقسيم جملها بخطوط مائلة مرقمة، وتمييز اعتراضاتها بأقواس متلاقية؛ عسى أن تتيسر لي الاستفادة منها فيما بعد.

[١] فَصْلُ الْغَزَلِ

أَظُنُّ دموعَهَا سَنَنَ الْفَرِيدِ وَهَى سِلْكَاهُ مِنْ نَحْرٍ وَجِيدِ/١
لَهَا مِنْ لَوْعَةِ الْبَيْنِ الْتِدَامٌ يُعِيدُ بَنَفْسَجًا وَرْدَ الْخُدُودِ/٢
حَمَتْنَا الطَّيْفَ مِنْ أُمِّ الْوَلِيدِ خُطُوبٌ شَيَّبَتْ رَأْسَ الْوَلِيدِ/٣

[٢] فَصْلُ الْفَخْرِ

رَآنَا مُشْعَرِي أَرَقٍ وَحُزْنٍ وَبُغْيَتُهُ لَدَى الرَّكْبِ الْهُجُودِ
(سُهَادٌ يَرْجَحِنُّ الطَّرْفُ مِنْهُ وَيُولَعُ كُلَّ طَيْفٍ بِالصُّدُودِ) ٥
بِأَرْضِ الْبَذِّ فِي خَيْشُومِ حَرْبٍ عَقِيمٍ مِنْ وَشِيكِ رَدًى وَلُودِ
تَرَى قَسَمَاتِنَا تَسْوَدُّ فِيهَا وَمَا أَخْلاقُنَا فِيهَا بِسُودِ/٤
تُقَاسِمُنَا بِهَا الْجُرْدُ الْمَذَاكِي سِجَالَ الْكَرِّ وَالدَّأْبِ الْعَنِيدِ/٦
فَنُمْسِي فِي سَوَابِغَ مُحْكَمَاتٍ/٧ وَتُمْسِي فِي السُّرُوجِ وَفِي اللُّبُودِ/٨
حَذَوْنَاهَا الْوَجَى وَالْأَيْنَ/٩ حَتَّى تَجَاوَزَتِ الرُّكُوعَ إِلَى السُّجُودِ/١٠
إِذَا خَرَجَتْ مِنَ الْغَمَرَاتِ قُلْنَا خَرَجْتِ حَبَائِسًا إِنْ لَمْ تَعُودِي
فَكَمْ مِنْ سُؤْدُدٍ أَمْكَنْتِ مِنْهُ بِرُمَّتِهِ عَلَى أَنْ لَمْ تَسُودِي
أَهَانَكِ لِلطِّرَادِ وَلَمْ تَهُونِي عَلَيْهِ وَلِلْقِيَادِ أَبُو سَعِيدِ
بِلاكِ فَكُنْتِ أَرْشِيَةَ الْأَمَانِي وَبُرْدَ مَسَافَةِ الْمَجْدِ الْبَعِيدِ/١١

[٣] فَصْلُ الْمَدِيحِ

فَتًى هَزَّ الْقَنَا فَحَوَى سَنَاءً بِهَا لَا بِالْأَحَاظِي وَالْجُدُودِ/١٢
إِذَا سَفَكَ الْحَيَاءَ الرَّوْعُ يَوْمًا وَقَى دَمَ وَجْهِهِ بِدَمِ الْوَرِيدِ/١٣
قَضَى مِنْ سِنْدَبَايَا كُلَّ نَحْبٍ/١٤ وَأَرْشَقَ وَالسُّيُوفُ مِنَ الشُّهُودِ/١٥

وأرسلها على موقان رهوًا تثير النقع أكدر بالكديد/١٦
(رآه العلج مقتحمًا عليه كما اقتحم الفناءُ على الخلود/١٧
فمر ولو يجاري الريح خيلت لديه الريح ترسف في القيود/١٨
شهدت/١٩ لقد أوى الإسلام منه غداتئذ إلى ركن شديد)/٢٠
وللكذجات كنت لغير بخل عقيم الوعد منتاج الوعيد/٢١
(غدت غيرانهم لهم قبورًا كفت فيهم مؤونات اللحود
كأنهم معاشر أهلكوا من بقايا قوم عاد أو ثمود)/٢٢
وفي أبرشتويم وهضبتيها طلعت على الخلافة بالسعود
بضرب ترقص الأحشاء منه وتبطل مهجة البطل النجيد/٢٣
وبيت البيات بعقد جأش أشد قوى من الحجر الصلود/٢٤
(رأوا ليث الغريفة وهو ملق ذراعيه جميعًا بالوصيد
عليمًا أن سيرفل في المعالي إذا ما بات يرفل في الحديد/٢٥
وكم سرق الدجى من حسن صبر/٢٦ وغطى من جلاد فتًى جليد)/٢٧
ويوم التل تل البذ أبنا ونحن قصار أعمار الحقود/٢٨
(قسمناهم/٢٩ فشطر للعوالي/٣٠ وآخر في لظى حرق الوقود/٣١
كأن جهنم انضمت عليهم كلاها غير تبديل الجلود)/٣٢
ويوم انصاع بابك مستمرًا مباح العقر مجتاح العديد
(تأمل شخص دولته/٣٤ فعنت بجسم ليس بالجسم المديد/٣٥
فأزمع نيةً هربًا/٣٦ فحامت حشاشته على أجل بليد)٣٧

تَقَنَّصَهُ بَنُو سِنْبَاطَ أَخْذًا بِأَشْرَاكِ الْمَوَاثِقِ وَالْعُهُودِ
وَلَوْلَا أَنَّ رِيحَكَ دَرَّبَتْهُمْ لَأَحْجَمَتِ الْكِلَابُ عَنِ الْأُسُودِ/٣٣
وَهِرْجَامًا بَطَشْتَ بِهِ/٣٨ فَقُلْنَا خِيَارُ الْبَزِّ كَانَ عَلَى الْقُعُودِ/٣٩
وَقَائِعُ قَدْ سَكَبْتَ بِهَا سَوَادًا عَلَى مَا احْمَرَّ مِنْ رِيشِ الْبَرِيدِ/٤٠
لَئِنْ عَمَّتْ بَنِي حَوَّاءَ نَفْعًا/٤١ لَقَدْ خَصَّتْ بَنِي عَبْدِ الْحَمِيدِ/٤٢

[٤] فَصْلُ الشُّكْرِ

أَقُولُ لِسَائِلِي بِأَبِي سَعِيدٍ كَأَنْ لَمْ يَشْفِهِ خَبَرُ الْقَصِيدِ
أَجِلْ عَيْنَيْكَ فِي وَرَقِي مَلِيًّا فَقَدْ عَايَنْتَ عَامَ الْمَحْلِ عُودِي
لَبِسْتُ سِوَاهُ أَقْوَامًا فَكَانُوا كَمَا أَغْنَى التَّيَمُّمُ بِالصَّعِيدِ
وَتَرْكِي سُرْعَةَ الصَّدَرِ اغْتِبَاطًا يَدُلُّ عَلَى مُوَافَقَةِ الْوُرُودِ/٤٣
فَتًى أَحْيَتْ يَدَاهُ بَعْدَ يَأْسٍ لَنَا الْمَيْتَيْنِ مِنْ كَرَمٍ وَجُودِ/٤٤

عَرُوضُ الْقَصِيدَتَيْنِ

كلتا قصيدتي أبي تمام والمتنبي إذن، وافريّة الأبيات الوافية المقطوفة الأعاريض والأضرب، على مثل ما يتخرّج مَطْلَعهما (أول بيت منهما) ومَقْطَعهما (آخر بيت منهما) جميعا، فيما يأتي:

مُلِثَّ القَطْـ	ـرِ أَعْطِشْهَا	رُبُوعَا	وَإِلَّا فَاسْـ	ـقِهَا السَّمَّ النْـ	ـنَقِيعَا
ددن دن دن	ددن دن دن	ددن دن	ددن دن دن	ددن دن دن	ددن دن
مفاعلْتن	مفاعلْتن	مفاعلْ	مفاعلْتن	مفاعلْتن	مفاعلْ
معصوبة	معصوبة	مقطوفة	معصوبة	معصوبة	مقطوفة

وَهَبْكَ سَمَحْـ	ـتَ حَتَّى لَا	جَوَادُ	فَكَيْفَ عَلَوْ	ـتَ حَتَّى لَا	رَفِيعَا
ددن دددن	ددن دن دن	ددن دن	ددن دددن	ددن دن دن	ددن دن
مفاعلتن	مفاعلْتن	مفاعلْ	مفاعلتن	مفاعلْتن	مفاعلْ
سالمة	معصوبة	مقطوفة	سالمة	معصوبة	مقطوفة
أَظُنُّ دُمُو	عَهَا سَنَنَ الْ	فَرِيدِ	وَهَى سِلْكَا	هُ مِنْ نَحْرٍ	وَجِيدِ
ددن دددن	ددن دددن	ددن دن	ددن دن دن	ددن دن دن	ددن دن
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلْ	مفاعلْتن	مفاعلْتن	مفاعلْ
سالمة	سالمة	مقطوفة	معصوبة	معصوبة	مقطوفة
فَتًى أَحْيَتْ	يَدَاهُ بَعْـ	ـدَ يَأْسٍ	لَنَا الْمَيْتَيْـ	ـنِ مِنْ كَرَمٍ	وَجُودِ
ددن دن دن	ددن دن دن	ددن دن	ددن دن دن	ددن دددن	ددن دن
مفاعلْتن	مفاعلْتن	مفاعلْ	مفاعلْتن	مفاعلتن	مفاعلْ
معصوبة	معصوبة	مقطوفة	معصوبة	سالمة	مقطوفة

ولا يخفى ألّا حيلة لشاعرينا في تفعيلتي العروض والضرب الثابتتين على القَطْف: "ددن دن=مفاعَلْ=مقطوفة"، فأما سائر التفعيلات فلهما إذا شاءا أن يعْصِباها: "ددن دن دن=مفاعلْتن=معصوبة"؛ فيزيدا الإيقاع بطئا،

وأن يسلّماها: "ددن دددن=مفاعلَتن=سالمة"؛ فيزيداه سرعة، وهو ما اجتمعا على بعضه دون بعض[1].

ثم كانت قصيدة أبي تمام دالية القوافي المكسورة المردفة بياء المد أو واوه الموصولة بياء المد[2]، على حين كانت قصيدة المتنبي عينية القوافي المفتوحة المردفة بياء المد أو واوه الموصولة بالألف[3].

وليست نسبة استعمال الدال المتحركة رويًّا ببعيدة من نسبة استعمال العين، تؤيدهما ذخيرتان لغويتان متقاربتان[4]، وإن اختلفت إيحاءاتهما الإحالية

---

[1] صقر: ط=٩٤، ٢٥٩، وغيرهما؛ فقد نبهت في مواضع كثيرة منه، على أن الإيقاع هو التكرار المتناوب لحالين متضادتين، وأنه ركن الموسيقى الكونية الركين، الكامن في كل مظهر من مظاهر الحياة فينا ومن حولنا، وأن الوزن العروضي نمطٌ منه خاصٌّ، يعتمد على التكرار المتناوب للمتحركات والسواكن.

[2] قافية مطلعها: جِيدِ=دن دن، وقافية مقطعها: جُودِ=دن دن.

[3] قافية مطلعها: "قِيعَا=دن دن"، وقافية مقطعها: "فِيعَا=دن دن"، ولكن قافية ما قبله: نُوعَا=دن دن.

[4] المعري: هـ=٤٩؛ فكلاهما عنده من الحروف الذُّلُل (جمع ذَلُول)، لا النُّفُر (جمع نَفُور)، ولا الحُوش (جمع حُوشِيَّة). وأنيس، ١٩٨٨: ٢٤٦؛ فقد جعل الدال في المنزلة الأولى (حروف تجيء رويا بكثرة)، والعين في المنزلة الثانية (حروف متوسطة الشيوع)، ثم قال: "لا تُعزى كثرة الشيوع أو قلتها -هكذا- إلى ثقل في الأصوات أو خفة، بقدر ما تُعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة؛ فالدال مثلا تجيء في أواخر كلمات العربية بكثرة، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير، بل ربما قل عن العين والفاء، ومع هذا فمجيء الدال رويا يزيد كثيرا عن مجيء كل من العين والفاء".

اختلافا متاحا لمراعاة الشاعرين متى شاءا توظيفه. أما الكسر والفتح فإنهما إذا ذُكر الضم كانا معًا قَسِيمَه، وإذا لم يُذكر التبستْ أحوالهما تقاربا وتباعدا[1]؛ فإذا راعينا ائتلافهما معا في حضرة الضم ووجه تقاربهما في غيبته وجب أن يضاف ذلك إلى وجوه توارد قصيدتي أبي تمام والمتنبي القافَوِيِّ الخاص، مع ذلك التوارد الوزني الخاص، في إطار التوارد العروضي العام.

تَفْصِيلُ الْقَصِيدَتَيْنِ

في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف الطائي كانت قصيدة أبي تمام، وفي مدح علي بن إبراهيم التنوخي كانت قصيدة المتنبي؛ فكلتاهما إذن أُمْدُوحتان لغير المعتصم وسيف الدولة اللذين اشتهرا بمدحهما -وهذا من ألطف التوارد- لم يَكْرُبهما فيهما ما ربما كَرَبهما عند امتداح المعتصم وسيف الدولة؛ فتَحَدَّرا بما استقر لديهما من عوائدهما الأسلوبية.

وقد فصّل أبو تمام قصيدته على أربعة الفصول الآتية مرتبة:

١ فصل الغزل (١-٣)،

---

[1] إنَّ ضمَّ أَرْوِية القوافي علامةٌ نحويةٌ على رُكنيَّة كلماتها (أنها أركان في جملها)، وإنَّ كسرها أو فتحها علامة نحوية على عدم رُكنيَّتها (أنها ليست أركانا في جملها)؛ فالكسر والفتح بهذا قسم واحد يُقابل قسم الضم. ثم إن بين حالي الكسر أو الجر والفتح أو النصب من التَّناوُب النحوي ما يؤلف بينهما؛ فتتوارد في الموازنة النصية القصائدُ ذوات القوافي المكسورة وذوات القوافي المفتوحة، أكثر من تَوارُد القصائد ذوات القوافي المكسورة أو المفتوحة وذوات القوافي المضمومة.

٢ فصل الفخر (٤-١٤)،

٣ فصل المديح (١٥-٤١)،

٤ فصل الشكر (٤٢-٤٦).

وفصّل المتنبي قصيدته على خمسة الفصول الآتية مرتبة:

١ فصل الأطلال (١-٣)،

٢ فصل الغزل (٤-١٣)،

٣ فصل المديح الأول (١٤-٢٩)،

٤ فصل الشكر (٣٠-٣٣)،

٥ فصل المديح الثاني (٣٤-٤١).

وإذا جمعنا فصلَيْ مديح المتنبي كانا ٢٤ بيتا من قصيدته، بنسبة ٥٨.٥٣%، وفصلُ مديح أبي تمام ٢٧ بيتا من قصيدته، بنسبة ٥٨.٦٩%، والنسبتان كالمتطابقتين تماما، وهو تطابق لا يقع إلا لمن يرون نصيب فصل المديح من الأمدوحة رأيا واحدا، فيحرصون على توفيته في نفسه أولا، ثم على الاشتغال في سائر الفصول، بما يَتأَتَّوْن به إليه، حاشيةً بين يدي عين المراد، تُمهِّد له الطريق، وتَعطِف عليه المتلقين[1].

---

[1] صقر: ي=٢٠٠٧: ١٢٤.

فَصْلُ الشُّكْرِ

لقد اجتمع أبو تمام والمتنبي على إفراد الشكر بفصل، دلالةً على شمول كرم الممدوحَيْنِ لهما فيمن شمل، وتأمُّلًا أن يدوم لهما ويزيد. وافترقا في تعقيب أبي تمام به على فصل كرمه الموصول الأبيات، واعتراض المتنبي به بين شطري فصل كرمه المفصول الأبيات.

إن الاعتراض داخل في المعترَض، وإن التعقيب لاحق للمعقَّب، ولا ريب في أن علاقة المداخلة التي في أسلوب الاعتراض أوثق من علاقة الإلحاق التي في أسلوب التعقيب؛ إذ ليس أحرص على حفظ الشيء من جعله في ضمن الأشياء. ولكن علاقة الإلحاق أَلْفَتُ للمتلقي؛ إذ ليس أحرص على إظهار الشيء من جعله طَرَفَ الأشياء .

لقد اختفى شكر المتنبي بما فيه من تأمل الدوام والزيادة في طيّات مدحه، حتى ربما غفل المتلقي عن استقلال أوائل جمله؛ فجعلها من تمام نعوت "غَمَامٌ" في البيت ٢٩ خبر المبتدأ ضمير غيبة الممدوح المحذوف، على أسلوب الشعر القديم في قَطْع الكلام مما سبق، واستئناف خبر للمبتدأ المحذوف، ثم تعديد نعوت هذا الخبر- أو ربما غفل عن استقلال أواخر جمله؛ فجعلها من النداء بين يدي الطلب "رُدَّ لَهُمْ مِنَ السَّلَبِ الْهُجُوعَا" الواقع بعجز البيت ٣٤، على أسلوب عموم الكلام العربي القديم في الموالاة بين النداء والطلب.

وظهر شكر أبي تمام بما فيه من تأمل الدوام والزيادة على مدحه، ثم لم يكفه ظهوره حتى جعله منتبَهًا إليه بعد الفَوات -ومهما غفل المتلقي فلن يحوِّل أولى جملتيه عن الاستئناف، لاختلافها وما قبلها خبرا وإنشاء- في جواب

سؤال سُئِلَهُ، ولم تغنه سخريته من السائل بقوله: "كَأَنْ لَمْ يَشْفِهِ خَبَرُ الْقَصِيدِ"، الذي يدعي فيه أنه لولا سؤال هذا السائل الغافل لاكتفى بما سبق في قصيدته!

بَيْنَ فَصْلَيِ الْغَزَلِ وَالْفَخْرِ

إذا تجاوزنا المديح والشكر قليلا وهما شطرَا الحمدِ بعضُهما من بعض، وجدنا لكلا أبي تمام والمتنبي فصلين آخرين من أول قصيدتيهما: أما فصلا أبي تمام فالغزل ثم الفخر، وأما فصلا المتنبي فالأطلال ثم الغزل.

ربما لم يصادف انتقال المتنبي من حديث الأطلال إلى حديث الغزل من العجب مثلَ ما يصادفه انتقالُ أبي تمام من حديث الغزل إلى حديث الفخر؛ إذ الغزل بالحبيبة نفسها، والوقوف إنما هو على أطلال ديار أهلها هي، وكفى بها بينهما وَشيجةً واشجةً -وإن كان الانتقال من حديث الأطلال إلى حديث الرحلة أظهر على الشعر العربي القديم[١]- حتى إذا ما كررنا النظر انعكس ما بينهما!

لقد خص المتنبي فصل الأطلال من أول قصيدته بثلاثة أبيات مثلما خص أبو تمام فصل الغزل، ولكنه أَخلفَ توقعَنا إلى الدعاء عليها والسخرية

---

[١] الفيومي، ٢٠٠٧: ٢٤٢، وقد رأى في قراءة ظاهرة الانتقال من فصل الأطلال إلى فصل الرحلة في الشعر العربي القديم، أن "نستشعر سلطة التحول والمحو، وأن نفهم أسباب الرحلة ودورها في التكوين الاجتماعي للذات العربية، وفهم العلاقة المتجددة للانعتاق من المكان، ومحاولة إكساب هذه العلاقة صفة التحول والسيرورة، بما قد يتوازى إلى حد بعيد بتحولات الزمن وسيرورته".

منها -وهو ما ينبغي ألا يغفل علماء الشعر العربي القديم، عما فيه من شَوْب المديح اللاحق وعدم إخلاصه للممدوح!- ثم لم يكن ما انتقل إليه من غزل غير تَشَهٍّ فاضح!

أما أبو تمام فقد شغل فصل الغزل من أول قصيدته ببكاء صاحبته فراقه هو لها بديلا عن بكائه أطلال ديارها هي، وأفرط حتى منع طيفها أن يصل إليه، بما حَزَبه هو ورفاقَه الجنود المجاهدين.

وعلى رغم ذلك الافتراق بين شاعرينا، اجتمعا على أسلوب الانتقال من الفصل الأول إلى الفصل الثاني؛ فقد طَرَّفَ أبو تمام في آخر الفصل الأول ذكر الطَّيْف، ليستأنف عنه كلامه في أول الفصل الثاني. وطَرَّفَ المتنبي في آخر الفصل الأول ذكر صاحبته "الخَوْد"، ليستأنف عنها كلامه في أول الفصل الثاني.

ومن ألطف ما افترقا فيه على بصيرةٍ، نوعُ أولى الجمل المستأنفة؛ إذْ لمّا لم يكن الطيف نفسه مِن هَمّ أبي تمام في فصله هذا الثاني، استأنف كلامه عنه بجملة فعلية (نوعها: ماض، فغائب):

- "رَآنَا مُشْعَرِي أَرَقٍ وَحُزْنٍ وَبغْيَتُهُ لَدَى الرَّكْبِ الْهُجُودِ"،

ليوجِّهه هو نفسه إلى نَحْره:

- "تُقَاسِمُنَا بِهَا الْجُرْدُ الْمَذَاكِي سِجَالَ الْكَرِّ وَالدَّأْبِ العَنِيدِ".

ولما كانت الحبيبة من همّ المتنبي في فصله هذا الثاني، استأنف كلامه عنها بجملة اسمية (نوعها: غائبة محذوفة، فنكرة):

- "مُنَعَّمَةٌ مُمَنَّعَةٌ رَدَاحٌ يُكَلِّفُ لَفْظُهَا الطَّيْرَ الْوُقُوعَا"،

لينقطع لتَشَهّيها!

حَرَكَةُ الْقَصِيدَتَيْن

لا حيلة لشاعرينا كما سبق في تفعيلتي العروض والضرب الثابتتين في بيت الوافر الوافي، على القَطْف: "ددن دن=مفاعَلْ=مقطوفة"، فأما سائر التفعيلات -وهي: ٤×٤٦=١٨٤ في قصيدة أبي تمام، و٤×٤١=١٦٤ في قصيدة المتنبي- فلهما إذا شاءا أن يَعْصِباها: "ددن دن دن=مفاعلْتن=معصوبة"، وأن يسلّماها من العصْب: "ددن دددن=مفاعلَتن=سالمة".

وفي تسليم "مفاعَلَتن" خفاء مقطع طويل (دَنْ=عَلْ)، وظهور مقطعين قصيرين (دَدَ=عَلَ). وفي عصبها "مفاعَلْتن" ظهور مقطع طويل (دَنْ=عَلْ)، وخفاء مقطعين قصيرين (دَدَ=عَلَ). والاعتماد في تسريع الإيقاع اللغوي إنما هو على ظهور المقاطع القصيرة وخفاء المقاطع الطويلة[١].

من ثم نستطيع قياس سرعة كلتا القصيدتين على وجه العموم، بحساب نسبة "مفاعلَتن" السالمة من عدد ما سوى "مفاعَلْ" من تفعيلات القصيدة كلها المذكور آنفا، لنجد سرعة قصيدة أبي تمام: ١٨٤/٨٧=٤٧.٢٨%، على حين كانت سرعة قصيدة المتنبي: ١٦٤/٨١=٤٩.٣٩%.

وكذلك نستطيع قياس سرعة كل فصل من فصول القصيدتين، لنجد سرعة فصل الغزل من قصيدة أبي تمام: ١٢/٣=٢٥%، وسرعة فصل الفخر:

---

[١] الأخفش: ج=١٦٤، والفارابي: ١٠٨٩-١٠٩٠.

٤٤/٢٢=٠٥٠%، وسرعة فصل المديح: ١٠٨/٥٢=٤٨٫١٤%، وسرعة فصل الشكر: ٢٠/١٠=٥٠%- وسرعة فصل الأطلال من قصيدة المتنبي: ١٢/٢=١٦٫٦٦%، وسرعة فصل الغزل: ٤٠/١٩=٤٧٫٥٠%، وسرعة فصلي المديح مجموعين: ٩٦/٤٨=٥٠%، وسرعة فصل الشكر: ١٦/١٢=٧٥%، على ما يتضح بالجدول الآتي:

أبو تمام	٢٥٪	٥٠٪	٤٨٫١٤٪	٥٠٪
	٤٧٫٢٨٪			
المتنبي	١٦٫٦٦٪	٤٧٫٥٠٪	٥٠٪	٧٥٪
	٤٩٫٣٩٪			

وفي كل من ذلك من أسرار البيان الشعري، ما يستحق الانقطاع فيما يأتي لسبر غوره وكشف ستره.

حَرَكَةُ الْفُصُولِ

لم تتفاوت حركتا قصيدتي أبي تمام والمتنبي كثيرا -فهذه أسرع من تلك بـ١٠٢١%- وظهر بينهما من التلاقي الإيقاعي ما ينبه على وحدة المَنْزِع الفني وتآلف الفنانَيْن النازعَيْنِ.

ولكن ربما توقع بعض المتلقين أن تحظى قصيدة أبي تمام بهذه النسبة؛ إذِ استقلَّ حديث القتال منها بفصلي الفخر والمديح جميعا، على حين اختلط

بغيره في فصل المديح وحده من قصيدة المتنبي، وفي القتال كر وفر ورمي وضرب وطعن، وهي كلها أعمال حركية، أنجحُها أسرعُها.

وربما كان ذلك لو لم يجعله أبو تمام حديث ذكريات، وفي الذكريات شرود، وفي الشرود بطء- على حين جعله المتنبي حديث واقعات، وفي الواقعات شهود، وفي الشهود سرعة ليست في الشرود؛ فكان في حِسِّهما من الرَّهافة ما أوقع هذا الفرق النسبي.

وعلى حين اضطربت حركات فصول قصيدة أبي تمام من داخل ذلك بطئا وسرعة، كان المتنبي أحرص على تدريج حركات فصول قصيدته من أبطئها إلى أسرعها، وأدل على دقة بنائه الكلي.

ولقد ينبغي التنبيه على اختصاص فصلي كلتا القصيدتين الأول والأخير بأكبر ما بين فصولهما كلها من تفاوت حركي. أما فصل غزل أبي تمام الأول فقد كانت حركة مشاعر الوداع الصادقة فيه أسرع من حركة مشاعر الوقوف الكاذبة في فصل أطلال المتنبي! وأما فصل شكر المتنبي الرابع فقد كانت حركة المسابقة الذكية فيه أسرع من حركة الإجابة المتكلفة في فصل شكر أبي تمام!

جُمَلُ الْقَصِيدَتَيْنِ

إذا رضينا في قياس أطوال الجُمل النحوية بالكلمة الكتابية (الكتلة اللغوية المكتوبة المتلاحمة المحفوفة من حولها ببياض، المعدودة في الحاسوب كلمة واحدة، مهما كانت مُكوِّناتها)، واصطلحنا على أن الجملة النحوية مركب لغوي من عنصرين مؤسِّسَيْنِ بينهما علاقة إسناد ربما انضافت إليهما أحدهما أو كليهما

عناصرُ أخرى مكمِّلة (متعلِّقات) أو ملوِّنة (أدوات)، ووقفنا كما أظهرت العلامات، على أن قصيدة أبي تمام ٤٠٤ كلمة كتابية في ٤٤ جملة نحوية، وقصيدة المتنبي ٣٥٠ كلمة كتابية في ٦٦ جملة نحوية، فطلبنا متوسط طول جملة كلٍّ منهما، بقسمة عدد كلمها الكتابية على عدد جملها النحوية- انتهينا إلى أن متوسط طول الجملة النحوية، هو في قصيدة أبي تمام ٩.١٨، وفي قصيدة المتنبي ٥.٣٠.

وإذا وقفنا على أن أعداد تلك الكلم الكتابية تتوالى في فصول قصيدة أبي تمام بترتيبها الخاص:٢٧، ٩٥، ٢٣٧، ٤٥، وفي فصول قصيدة المتنبي بترتيبها الخاص: ٢٤، ٨٤، ٢١٢، ٣٠، وأن أعداد تلك الجمل النحوية تتوالى في فصول قصيدة أبي تمام بترتيبها الخاص: ٣، ٨، ٢٧، ٢، وفي فصول قصيدة المتنبي بترتيبها الخاص: ٨، ١٠، ٤٢، ٦؛ فطلبنا متوسط طول جملة كلٍّ منها بقسمة عدد كلمه الكتابية على عدد جمله النحوية- انتهينا إلى أن متوسطات أطوال الجمل النحوية هي في فصول قصيدة أبي تمام بترتيبها الخاص: ٩، ١١.٨٧، ٨.٧٧، ٢٢.٥٠- وفي فصول قصيدة المتنبي بترتيبها الخاص: ٣، ٨.٤٠، ٥.٠٤، ٥، على ما يتضح بالجدول الآتي:

فصول القصيدة	أبياتها ونسبها المئوية		كلمها ونسبها المئوية		جملها ونسبها المئوية		متوسط أطوال جملها	
	أبو تمام	المتنبي	أبو تمام	المتنبي	أبو تمام	المتنبي	أبو تمام	المتنبي
١	٣=٦٫٥٢	٣=٧٫٣١	٢٧=٦٫٦٨	٢٤=٦٫٨٥	٣=٦٫٨١	٨=١٢٫١٢	٩٫٠٠	٣٫٠٠
٢	١١=٢٣٫٩١	١٠=٢٤٫٣٩	٩٥=٢٣٫٥١	٨٤=٢٤٫٠٠	٨=١٨٫١٨	١٠=١٥٫١٥	١١٫٨٧	٨٫٤٠
٣	٢٧=٥٨٫٦٩	٢٤=٥٨٫٥٣	٢٣٧=٥٨٫٦٦	٢١٢=٦٠٫٥٧	٢٧=٦١٫٣٦	٤٢=٦٣٫٦٣	٨٫٧٧	٥٫٠٤
٤	٥=١٠٫٨٦	٤=٩٫٧٥	٤٥=١١٫١٣	٣٠=٨٫٥٧	٢=٤٫٥٤	٦=٩٫٠٩	٢٢٫٥٠	٥٫٠٠
المجموع	**٤٦**	**٤١**	**٤٠٤**	**٣٥٠**	**٤٤**	**٦٦**	**٩٫١٨**	**٥٫٣٠**

وفيه من أسرار البيان الشعري، ما يستحق الانقطاع فيما يأتي لسبر غوره وكشف ستره.

أَطْوَالُ الْجُمَلِ

كاد طول الجملة الواحدة من جمل أبي تمام النحوية، يكون في مثل طول جملتين من جمل المتنبي (١٫٠٧٣)، لما استغرق قصيدته من حديث الذكريات ذي الشجون، الذي تستطيل فيه الجمل بما تشتمل عليه من مكوِّنات كثيرة لولا انحصار بعضها في إطارها لاستقلت جملا نحوية كاملة، مثل جملته الثالثة والعشرين:

- "فِي أَبْرَشْتَوِيمَ وَهَضْبَتَيْهَا طَلَعْتَ عَلَى الْخِلَافَةِ بِالسُّعُودِ
بِضَرْبٍ تَرْقُصُ الْأَحْشَاءُ مِنْهُ وَتَبْطُلُ مُهْجَةُ الْبَطَلِ النَّجِيدِ"-

على حين احتفز المتنبي بحديث الواقعات إلى موالاة جمل قصيرة مستقلة بنفسها متكاملة فيما بينها، حتى لقد تعلق كثيرا بمزاوجتها؛ فقاس بعضها على بعض، مثل جُمَلِهِ الثلاثين والحادية والثلاثين والثانية والثلاثين:

- "لَيْسَ بِوَاهِبٍ إِلَّا كَثِيرًا"،
- "لَيْسَ بِقَاتِلٍ إِلَّا قَرِيعًا"،
- "لَيْسَ مُؤَدِّبًا إِلَّا بِنَصْلٍ".

ولا ريب في أن تقصير الجمل أعون على المزاوجة، وأدل عليها.

وبلغ بالمتنبي أن اقتصر في بعض جمل قصيدته النحوية، على كلمة كتابية واحدة، مثل جُمْلَتَيْهِ الثالثة والثانية والأربعين:

- "إِلَّا"،
- "مِثْلُهُ".

وهو ما لم يقع لأبي تمام.

ثم اشتمل فصل شكر أبي تمام على جملته الثالثة والأربعين أطول جمل قصيدته النحوية، بما تحرى فيه من بسط جملة قول وافية بجواب السائل المتخيل:

- "أَقُولُ لِسَائِلِي بِأَبِي سَعِيدٍ كَأَنْ لَمْ يَشْفِهِ خَبَرُ الْقَصِيدِ
أَجِلْ عَيْنَيْكَ فِي وَرَقِي مَلِيًّا فَقَدْ عَايَنْتَ عَامَ الْمَحْلِ عُودِي
لَبِسْتُ سِوَاهُ أَقْوَامًا فَكَانُوا كَمَا أَغْنَى التَّيَمُّمُ بِالصَّعِيدِ
وَتَرْكِي سُرْعَةَ الصَّدَرِ اغْتِبَاطًا يَدُلُّ عَلَى مُوَافَقَةِ الْوُرُودِ"-

على حين اشتمل فصل أطلال المتنبي على أقصر جمل قصيدته النحوية، بما تحرى فيه من مُراكَبَة جمل العبث والسخرية، حتى لقد استغنى من جملته الثالثة ببعض أدواتها:

- "إِلَّا".

وعلى رغم ما افترق فيه شاعرانا، اجتمعا على رعاية علاقة طول الجملة النحوية بالبيت وبالشطر كليهما، بحيث تبدأ ببداءة أي منهما وتنتهي بنهايته - وهو أسلوب عربي قديم- ثم كان أبو تمام أرعى في تطويل جملته النحوية لعلاقة طولها بالبيت الكامل، مثل جمله الأولى والثانية والثالثة:

- "أَظُنُّ دُمُوعَهَا سَنَنَ الْفَرِيدِ وَهَى سِلْكَاهُ مِنْ نَحْرٍ وَجِيدِ"،
- "لَهَا مِنْ لَوْعَةِ الْبَيْنِ الْتِدَامٌ يُعِيدُ بَنَفْسَجًا وَرْدَ الْخُدُودِ"،
- "حَمَتْنَا الطَّيْفَ مِنْ أُمِّ الْوَلِيدِ خُطُوبٌ شَيَّبَتْ رَأْسَ الْوَلِيدِ"-

وكان المتنبي أرعى في تقصير جملته النحوية لعلاقة طولها بشطر البيت، مثل جمله الخامسة والعاشرة والحادية عشرة:

- "أُسَائِلُهَا عَنِ الْمُتَدَيِّرِيهَا"،
- "تُرَفِّعُ ثَوْبَهَا الْأَرْدَافُ عَنْهَا"،
- "فَيَبْقَى مِنْ وِشَاحَيْهَا شُسُوعَا".

وهو مَنْزِعٌ دِعائِيٌّ واحد، يراعي تعليق المتلقي الذي يميل في إنشاد الشعر إلى الاجتزاء بالبيت أو الشطر؛ فأما البيت فلأنه وَحْدةُ القصيدة، وأما الشطر فَلِجَدَارته إذا ما استقل من بيته بأن يكون هو نفسه وَحْدَةَ قصيدة أخرى (بيتا مشطورا).

أَنْوَاعُ الْجُمَلِ

ولقد ظهرت جمل أبي تمام النحوية من قصيدته في ٢١ مظهرا (نوعا نحويا)، على حين ظهرت جمل المتنبي في ٣٠ مظهرا، اشتركا في ١٠ منها فقط، وانفرد أبو تمام بـ١١، والمتنبي بـ٢٠.

ثم كان النوعان ["ماض فغائب"، و"ماض فمتكلمون"]، أغلب على جمل أبي تمام النحوية، والنوعان ["ماض فمخاطب"، و"أمر فمخاطب"]، أغلب على جمل المتنبي[١].

لا ريب في أن زيادة الأنواع أدلّ على خصب التفكير من نقصها، لولا اقتضاءُ ملاحقة حركة الواقعات المتنبيَ توليدَ الأنواع المختلفة، واقتضاءُ تَنَسُّم مآثر الذكريات أبَا تمام الارتياحَ إلى تكرار بعض الأنواع.

وغيرُ منقطعة من ذلك غلبةُ ما غلب من الأنواع على جمل كلتا القصيدتين؛ فكما انسبكت في قصيدة المتنبي سبيكةٌ متآخذة من نَوْعَيْ جُمَلِهِ الغالبَيْن، تكررتْ فتكررا بها، كما في جمله من الحادية والخمسين إلى الثالثة والخمسين الآتية :

- "قَدِ اسْتَقْصَيْتَ فِي سَلْبِ الْأَعَادِي"،
- "رُدَّ لَهُمْ مِنَ السَّلَبِ الْهُجُوعَا"،
- "إِذَا مَا لَمْ تُسِرْ جَيْشًا إِلَيْهِمْ أَسَرْتَ إِلَى قُلُوبِهِمُ الْهُلُوعَا".

انسبكت في قصيدة أبي تمام سبيكة متآخذة كتلك من نَوْعَيْ جُمَلِهِ الغالبَيْن، كما في جمله من الرابعة والثلاثين إلى الثامنة والثلاثين الآتية:

---

[١] ملاحق الكتاب: (م٢٠).

- "تَأَمَّلَ شَخْصَ دَوْلَتِهِ"،
- "عَنَّتْ بِجِسْمٍ لَيْسَ بِالْجِسْمِ الْمَدِيدِ "،
- "أَزْمَعَ نِيَّةً هَرَبًا"،
- "حَامَتْ حُشَاشَتُهُ عَلَى أَجَلٍ بَلِيدِ"،
- "هِرْجَامًا بَطَشْتَ بِهِ".

رَوَابِطُ الْجُمَلِ

ولقد ترابطت جمل أبي تمام النحوية بالعطف (٤١.٨٦%)، ثم الاستئناف (٣٩.٥٣%)، ثم الاعتراض (١٣.٩٥%)، ثم الترتُّب القسمي (٤،٦٥%)- على حين ترابطت جمل المتنبي بالاستئناف (٥٨.٤٦%)، ثم العطف (٢٦.١٥%)، ثم الترتُّب الشرطي (٩.٢٣%)، ثم الاعتراض (٤.٦١%)، ثم الترتُّب الطلبي (١.٥٣%)، على ما يتضح بالجدول الآتي:

العلاقة	العطف	الاستئناف	الاعتراض	الترتب القسمي	الترتب الشرطي	الترتب الطلبي
أبو تمام	٤١،٨٦٪	٣٩،٥٣٪	١٣،٩٥٪	٤،٦٥٪	×	×
المتنبي	٢٦،١٥٪	٥٨،٤٦٪	٤،٦١٪	×	٩،٢٣٪	١،٥٣٪

إن الترابط بالعطف وجه من ائتلاف الجمل النحوية المتعارفة، وإن الترابط بالاستئناف وجه من اختلاف الجمل النحوية المتناكرة. وإن من أدلة

اختلاف الجمل النحوية كثرة أنواعها -وبهذا حظيت قصيدة المتنبي كما سبق- وإن من أدلة ائتلاف الجمل النحوية قلة أنواعها، وبهذا حظيت قصيدة أبي تمام؛ فكأنما لاءَمَ كلٌّ منهما مسلكَه في تَعْديد أنواع الجمل بمسلكِه في رَبْط بعضها ببعض.

رَابِطُ الاِعْتِرَاضِ

وغيرُ منقطعةٍ من ذلك زيادةُ ترابط الجمل النحوية بالاعتراض في قصيدة أبي تمام كثيرا عليه في قصيدة المتنبي؛ إذ حَرَصَ أبو تمام على عطف الأنواع المتشابهة؛ فخرج كل ما وقع بينها مخرجَ الاعتراض، كما في جمله السادسة عشرة والحادية والعشرين والثالثة والعشرين الآتية:

- "أَرْسَلَهَا عَلَى مُوقَانَ رَهْوًا نُثِيرُ النَّقْعَ أَكْدَرَ بِالْكَدِيدِ"،
- "لِلْكَذَجَاتِ كُنْتَ لِغَيْرِ بُخْلٍ عَقِيمَ الْوَعْدِ مِنْتَاجَ الْوَعِيدِ"،
- "فِي أَبْرَشْتَوِيمِ وَهَضْبَتَيْهَا طَلَعْتَ عَلَى الْخِلَافَةِ بِالسُّعُودِ
  بِضَرْبٍ تَرْقُصُ الْأَحْشَاءُ مِنْهُ وَتَبْطُلُ مُهْجَةُ الْبَطَلِ النَّجِيدِ".

فقد اعترض انعطاف الحادية والعشرين على السادسة عشرة بجمله من السابعة عشرة إلى العشرين الآتية:

- "رَآهُ الْعِلْجُ مُقْتَحِمًا عَلَيْهِ كَمَا اقْتَحَمَ الْفَنَاءُ عَلَى الْخُلُودِ"،
- "مَرَّ وَلَوْ يُجَارِي الرِّيحَ خِيلَتْ لَدَيْهِ الرِّيحُ تَرْسُفُ فِي الْقُيُودِ"،
- "شَهِدْتُّ"،
- "لَقَدْ أَوَى الْإِسْلَامُ مِنْهُ غَدَاتَئِذٍ إِلَى رُكْنٍ شَدِيدِ".

واعترض انعطاف الثالثة والعشرين على السادسة عشرة كذلك -فلا ترتيب في العطف بالواو، بل عَطْفٌ على المعطوف عليه الأول- بجملته الثانية والعشرين الآتية:

- "غَدَتْ غِيرَانُهُمْ لَهُمُ قُبُورًا كَفَتْ فِيهِمْ مَؤُونَاتِ اللُّحُودِ
كَأَنَّهُمُ مَعَاشِرُ أُهْلِكُوا مِنْ بَقَايَا قَوْمِ عَادٍ أَوْ ثَمُودِ".

على حين انحصر استعمال المتنبي للاعتراض في الاحتراس وما أشبهه من الزيادات الفجائية الذكية، كما في احتراسه من دلالة جملته الثانية عشرة الآتية:

- "إِذَا مَاسَتْ رَأَيْتَ لَهَا ارْتِجَاجًا لَهُ لَوْلَا سَوَاعِدُهَا نُزُوعَا".

بالاعتراض بين أجزائها بجملته الثالثة عشرة الآتية:

- "لَوْلَا سَوَاعِدُهَا".

وكما في احتراسه من دلالة جملته العشرين الآتية:

- "يَغُضُّ الطَّرْفَ مِنْ مَكْرٍ وَدَهْيٍ كَأَنَّ بِهِ وَلَيْسَ بِهِ خُشُوعَا".

بالاعتراض بين أجزائها بجملته التاسعة عشرة الآتي:

- "وَلَيْسَ بِهِ".

رَابِطَا التَّرَتُّبِ الْقَسَمِيِّ وَالشَّرْطِيِّ

ومن ألطف ما وقع للشاعرين مما يمثل أسلوبيهما، انفرادُ أبي تمام برابط الترتُّب القسمي، وانفراد المتنبي برابط الترتُّب الشرطي، وهما متواردا الطبيعتين التركيبيتين -ولالتباس الترتب الطلبي بالترتب الشرطي أُدْخِلُه هنا فيه، لأتكلم

عنهما كلاما واحدا- إذ في ربط الجمل بالترتُّب القسمي اطمئنانُ أبي تمام لحقائق الماضي، كما يتجلى في ترتيب جملته الثانية والأربعين الآتية:

- "لَقَدْ خَصَّتْ بَنِي عَبْدِ الْحَمِيدِ"،

على جملته الحادية والأربعين الآتية:

- "لَئِنْ عَمَّتْ بَنِي حَوَّاءَ نَفْعًا".

وفي ربطها بالترتب الشرطي رِيبةُ المتنبي في مَآلات الحاضر، كما يتجلى في ترتيب جملته الستين الآتية:

- "أَتَيْتَ بِهِ عَلَى الدُّنْيَا جَمِيعَا"،

على جملته التاسعة والخمسين الآتية:

- "لَوِ اسْتَفْرَغْتَ جُهْدَكَ فِي قِتَالٍ".

مَعَالِمُ الْمَنْزِعِ الْوَاحِدِ

مَنْ شاء اطَّلع من قصيدتَيْ أبي تمام والمتنبي هاتين كلَّ مُطَّلع، وتَفيأَ كلَّ مُتفيّأ -فكيف بشعرهما كله- ليقف كما تيسَّر لي فيما سبق، على أنهما صدرا معا عن منزع فنيّ واحد ذي ثلاثة معالم، نزع إليه أبو تمام، ثم تقدم به بعيدا -وإن لم يسعفه عمره- وخَلَفَهُ عليه المتنبي بعد حين، ثم تَقَدَّمَ به إلى غايته[١]: أولها أسلوب تحديد العناصر اللغوية (الأصوات والمقاطع والكلِم والتعابير والجمل

---

[١] وما أكثر ما استطرد العكبري في شرح شعر المتنبي إلى التنبيه على ما جرى فيه مجرى أبي تمام، من غير حطّ عليه، ولا تَنَقُّص منه -راجع منه في شرح قصيدتنا هذه نفسها مثلا: ٢/٢٥٤، و٢٥٦، و٢٥٧- فكأنما تكلم بلسان التاريخ الحَكَمِ العَدْلِ.

والفقر والفصول)، وثانيها أسلوب ترتيبها، وثالثها أسلوب تهذيبها. وهي جِماع معالم التفكير والتعبير، لا يخرج عنها شيء منها، إلا أن يُستشكل بأسلوب تعليق العناصر اللغوية، وهو حاضر في كل معلم من المعالم الثلاثة الجامعة، لا يستقل بقسمٍ يُربِّعها؛ إذ لا تحدد العناصر اللغوية -ولا تترتب، ولا تتهذب- حتى تتعالق؛ وإلا امتنع تحديدها وترتيبها وتهذيبها.

لقد تجلَّت بأنواعِ الجمل وأَطْوَالِها وأَرْبِطَتِها السابقة، وجوهٌ من أساليب أبي تمام والمتنبي في اختيار العناصر اللغوية وإبدالها (تحديدها)، وتقديمها وتأخيرها (ترتيبها)، وحذفها وإضافتها (تهذيبها). ولكنَّ في القصيدتين وُجوهًا أخرى من تلك الأساليب، لا تتجلى إلا بمواقع كَلِم قوافيهما[1] من جملها[2].

فمن داخل حاجة القافية المفتوحة إلى المكمِّلات -فلن تُؤَدِّيَها المؤسسات الغالب عليها الرفع مبتدأ وخبرا وفاعلا وفعلا مضارعا- جرى المتنبي في تغليب المفعول منها، بمثل قوله:

- "أُسَائِلُهَا عَنِ الْمُتَدَيِّرِيهَا فَلَا تَدْرِي وَلَا تُذْرِي دُمُوعَا"[3]،
- "إِذَا اسْتَعْطَيْتَهُ مَا فِي يَدَيْهِ فَقَدْكَ سَأَلْتَ عَنْ سِرٍّ مُذِيعَا"[4]-

مجرى أبي تمام في تغليب المضاف إليه والمجرور بالحرف منها، بمثل قوله:

---

[1] كلمة القافية هي العنصر اللغوي الذي يُؤَدِّي آخِرَ ساكنَيِ البيت، وما بينهما -إن كان- والمتحركَ الذي قبلهما.

[2] ملاحق الكتاب: (م٢١).

[3] فقافيته: "دن دن=مُوعَا"، وكلمتها: "دُمُوعَا".

[4] فقافيته: "دن دن=ذِيعَا"، وكلمتها: "مُذِيعَا".

- "رَآهُ الْعِلْجُ مُقْتَحِمًا عَلَيْهِ كَمَا اقْتَحَمَ الْفَنَاءُ عَلَى الْخُلُودِ"[١]،
- "كَأَنَّ جَهَنَّمَ انْضَمَّتْ عَلَيْهِمْ كِلَاهَا غَيْرَ تَبْدِيلِ الْجُلُودِ"[٢]-

والمضاف إليه والمجرور بالحرف والمفعول به مواقع ملتبسة المعاني، حَفيَّة بأواخر الجمل، في آثار ذلك المَنْزِع الدِّعائيِّ الآنف، الذي روعي فيه تعليق المتلقي باكتمال البيت أو الشطر.

كما جري بزيادة أداء القوافي بكَلِم النعوت في مثل قوله:

- "مُلِثُّ القَطْرِ أَعْطَشَهَا رُبُوعَا وَإِلَّا فَاسْقِهَا السَّمَّ النَّقِيعَا"[٣]،
- "لَحَاهَا اللَّهُ إِلَّا مَاضِيَيْهَا زَمَانَ اللَّهْوِ وَالْخَوْدَ الشَّمُوعَا"[٤]،

على أدائها بكَلِم المعطوفات في مثل قوله:

- "أَمُنْسِيَّ السَّكُونَ وَحَضْرَمَوْتًا وَوَالِدَتِي وَكِنْدَةَ وَالسَّبِيعَا"[٥]-

مجرى أبي تمام الذي زاد أداء القوافي بكَلِم النعوت في مثل قوله:

- "رَآنَا مُشْعِرِي أَرَقٍ وَحُزْنٍ وَبُغْيَتُهُ لَدَى الرَّكْبِ الْهُجُودِ"[٦]،
- "بِأَرْضِ الْبَذِّ فِي خَيْشُومِ حَرْبٍ عَقِيمٍ مِنْ وَشِيكِ رَدًى وَلُودِ"[٧]،

---

[١] فقافيته: "دن دن=لُودِ"، وكلمتها: "الْخُلُودِ".

[٢] فقافيته: "دن دن=لُودِ"، وكلمتها: "الْجُلُودِ".

[٣] فقافيته: "دن دن=قِيعَا"، وكلمتها: "النَّقِيعَا".

[٤] فقافيته: "دن دن=مُوعَا"، وكلمتها: "الشَّمُوعَا".

[٥] فقافيته: "دن دن=بِيعَا"، وكلمتها: "السَّبِيعَا".

[٦] فقافيته: "دن دن=جُودِ"، ولكتها: "الْهُجُودِ".

[٧] فقافيته: "دن دن=لُودِ"، وكلمتها: "وَلُودِ".

على أدائها بكَلِم المعطوفات في مثل قوله:

- "كَأَنَّهُمُ مَعَاشِرُ أُهْلِكُوا مِنْ بَقَايَا قَوْمِ عَادٍ أَوْ ثَمُودِ"[1]-

من حيث يختص النعت بالمنعوت ويداخله ويمازجه، فأما المعطوف فمُغايِر المعطوف عليه أبدا، ومن ثم يتعلق بالنعت من الشعراء كلُّ مُطمئنٍّ إلى قدرته على الإيغال في معنى المنعوت -وربما كَذَبَتْهُ قُدرتُه!- ليتعلق بالعطف كلُّ مُتوجِّسٍ من قدرته على ذلك -وربما صَدَقَتْهُ قُدرتُه!- ويأنس إلى الأزواج المتواردة.

ثم استقل المتنبي بظهور أداء القوافي بالمؤسِّسات، في مثل قوله:

- "يَغُضُّ الطَّرْفَ مِنْ مَكْرٍ وَدَهْيٍ كَأَنَّ بِهِ وَلَيْسَ بِهِ خُشُوعَا"[2]،

- "وَهَبْكَ سَمَحْتَ حَتَّى لَا جَوَادٌ فَكَيْفَ عَلَوْتَ حَتَّى لَا رَفِيعَا"[3]-

أضعافَ ما أدّاها بها أبو تمام في مثل قوله:

- "إِذَا خَرَجَتْ مِنَ الْغَمَرَاتِ قُلْنَا خَرَجْتِ حَبَائِسًا إِنْ لَمْ تَعُودِي"[4].

ولا يخفى كيف اجترأ المتنبي بإرث أبي تمام، على تركيب الكلام؛ فآثر بعض الكلم على بعض، وقدَّمَ وأخَّر، وقسَّمَ وزاوَجَ، وأَوْغَلَ فيه حتى

[1] فقافيته: "دن دن=مُودِ"، وكلمتها: "ثَمُودِ".

[2] فقافيته: "دن دن=شُوعَا"، وكلمتها: "خُشُوعَا".

[3] فقافيته: "دن دن=فِيعَا"، وكلمتها: "رَفِيعَا".

[4] فقافيته: "دن دن=عُودِي"، وكلمتها: "عُودِي".

أشرف على الغاية، بل تجاوزها في غير هذه القصيدة، واشتط حتى يشتغل بِهِ عَنْهُ متلقوه[1]، وهو القائل:

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

قال المعري: "يَقُولُ: أَنَا أَقُولُ الْقَصَائِدَ الشَّوَارِدَ عَفْوًا، مِنْ غَيْرِ إِتْعَابِ فِكْرٍ، وَأَنَامُ عَنْهَا مِلْءَ جُفُونِي، وَالْخَلْقُ كُلُّهُمْ يَسْهَرُونَ مِنْ أَجْلِهَا، وَيَتَنَازَعُونَ فِي دَقِيقِ مَعَانِيهَا، وَجَوْدَةِ مَبَانِيهَا"[2].

---

[1] صقر: ل=٢٠١٠:....، والمراد قصيدته "أَجَابَ دَمْعِي وَمَا الدَّاعِي سِوَى طَلَلِ".

[2] المعري، د=٣/ ٢٥٣.

الْفَصْلُ التَّاسِعُ
دَلَالَةُ طُولِ الْقَصِيدَةِ

خُلَاصَةُ الْفَصْلِ

بين إخلاء الفارابي -874م- طول القصيدة من الدلالة واستدلال ابن رشيق -1064م- به على المقدرة، تنازعتني أسئلة كثيرة، منها: ما طول القصيدة؟ ما علاقته بمكوناتها؟ ما دلالته الثقافية العالمية والعربية؟ ما علاقته بطبيعة الشاعر؟ ما علاقته بحال الشاعر؟ لم أشأ أن أشتغل بإجابتها فقط عن تحصيل واقع طول القصيدة في الشعر العربي؛ فاصطفيت ثلاثة شعراء: قديما (أوس بن حجر: 620م)، ووسيطا (البهاء زهير: 1258م)، وحديثا (علي محمود طه: 1949م)، يجمع بينهم ما يفسر اختيارهم بلا اعتساف، ويفرق بينهم ما يضمن تكاملهم بلا تناسخ، حلَّلتُ قصائدهم كلها من حيث أنماطها العروضية وأعداد أبياتها ورسائل مراداتها وفصول رسائل مراداتها، راجيا أن ينبهني ما يأتلف بينهم وما يختلف، على ما أجتلي به حقيقة الدعوى.

كَمْ بَيْتًا قَصِيدَتُكَ؟

قديما كنت إذا قلت لصديقي الشاعر الذي صار الآن ناقدا جامعيا خبيرا: نظمتُ أمس قصيدة! سألني متَبَسِّمًا: كم بيتا؟ فأجيب مطرقا:...، سبعة! إذ لم أكن أجيد أكثر من مثل تَحِلَّة القسم عند من يرون عدد السبعة الحقيقي عتبة دخول الأبيات إلى باحة الشعر قصيدةً معتبرة، ومن ثم كانوا يحسبون عيب الإيطاء بما دون السبعة؛ فإذا أعاد شاعر في قافية بيت من

قصيدة ذات سبعين بيتا، كلمةً كانت قبلَ أقلَّ من سبعة أبيات كلمةَ قافيةِ بيتٍ آخر- أَوْطَأَها لها، وأَذَلَّها عجزا عن أن يجد من حفظه ما يكفيها ويُعزُّها[1]!
ولو كنت صبرت نفسي على مثل قصيدتي تلك تسعَ ليالٍ أُخَرَ لظهر لصديقي على وجهي أثرُ اجتهادي؛ فهاب سؤالي؛ فالسبعون عشرة أمثال السبعة، عشرة كاملة أنا بها مُطيل مَهيب[2]!

لقد اشتغلت بالقصيدة ليلة واحدة، فبُحت بأحد شجوني الحازبة مُتَلَهِّبًا بمارجٍ من العَروض ومارج من اللغة، ثم اكتفيتُ. ولو كنتُ اشتغلت بها عشرَ ليال، فبُحت بعشرة أشجان حازبة، واجتهدت أن تَتَلَهَّبَ جميعًا بمارجٍ واحد من العروض ومارجٍ واحد من اللغة- لكانت أغنى تفصيلا، وكنت بها أحظى تقديرا، مثلما كانَ شعراء المعلقات العشر الذين كان متوسط أبيات القصيدة من قصائدهم ٧٨،٠٩، على حين كان متوسط أبيات القصيدة من الشعر العربي العمودي كله ١٢،٦٢، حتى سمى الأنباري -٩٤٠م- كتابه في شرح سبع منها "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات"[3]!

---

[1] ابن رشيق: 1/ 188.

[2] ابن رشيق: 1/ 187؛ فقد ذكر: "أَنَّ الْمُطِيلَ مِنَ الشُّعَرَاءِ أَهْيَبُ فِي النُّفُوسِ مِنَ الْمُوجِزِ وَإِنْ أَجَادَ"!

[3] الأنباري: ١١؛ ففيها قال محققه العلامة: "السبع الطوال، وهي التي عرفت حينا بالمعلقات السبع، وحينا بالمذهَّبات، وسميت كذلك بالسُّموط، والمشهورات، والمشهورة، كما سماها الباقلاني في إعجاز القرآن السبعيّات".

شَهِيقُ أَرِسْطُو وَزَفِيرُهُ

تمتاز أوزان الأبيات المفردة بخصائص متحركاتها وسواكنها (أن كثرة الأولى دليل الفرح، وكثرة الآخرة دليل الحزن، وما إليهما)، وأنظمة تفعيلاتها (أنها محدودة بغاية النفَس ولحن الأداء، وما إليهما)، امتيازًا أغنى مستنبطي الدلالة العروضية الوزنية عن استقراء ما سوى مثال البيت الواحد، ليقول الفارابي -٨٧٤م-: "التَّكْثِيرُ مِنَ الْأَبْيَاتِ لَيْسَ لَهُ غَنَاءٌ فِي وُجُودِ الْوَزْنِ وَتَكْمِيلِهِ، لَكِنْ هُوَ تَابِعٌ لِلْأَمْرِ الَّذِي فِيهِ الْقَوْلُ، فَإِنْ كَانَ قَلِيلًا كَانَتِ الْأَبْيَاتُ قَلِيلَةً، وَإِنْ كَانَ كَثِيرًا كَانَتِ الْأَبْيَاتُ كَثِيرَةً"[1].

وعلى ضجري بركاكة تعبيره عن ذلك بقوله: "التكثير من الأبيات ليس له غناء"، دون "لا غناء بتكثير الأبيات"، و"كمال" دون "تكميل"، و"لكن هو تابع" دون "فهو تابع"- أَصلُهُ بطَرَفٍ من تنبيهات أرسطو -٣٢٢ق.م- (أحد أهم من تتبعهم القدماء)، على أن أصلح أطوال القصائد ما أدّى رسائلها كاملة دون إفراط ولا تفريط[2]. ولكنني أعترضه بقضاء أرسطو نفسه بالجلال والجاذبية المسرحية، للملحمة (المنظومة الشعبية المتطاولة)، المتعددة الأحداث المتلائمة المتماسكة، على غيرها مما قدمه عليها[3]!

ثم أطوي الزمان إلى إدجار ألان بو -١٨٤٩م- وهربرت ريد -١٩٦٨م- (أحد أهم من تتبعهم المحدثون)، لأجد الأول يعتذر عن استسخافه

---

[1] الفارابي: ١٠٨٨

[2] أرسطو: ١٠٨.

[3] أرسطو: ٢٠٣.

القصيدة الطويلة بما افتضح له فيها من احتشاد القصائد القصيرة[1]، والآخر لا يفاضل بين الشعراء إلا بإجادة نظم القصائد الطويلة[2]! وكأنما تقاسما كلام أرسطو، فشهِقَ ببعضه هربرت، وزفَرَ بعضه إدجار!

سَبِيكَةٌ وَاحِدَةٌ

ما أكثر ما جمع النقاد في نقد الشعر بينه وبين الموسيقى -فكلاهما فن زماني- حتى عودونا أن يبينوا أحدهما بالآخر! تُرى هل يستوي في نفس المستمع أثرُ دقيقة من الموسيقى وأثرُ ساعة؟ إذا استوى أثراهما في نفسه استوى أثرُ بيت من الشعر وأثرُ سبعين، ولكنهما لا يستويان، بل يستفزه الأولُ إلى طلب الثاني!

إنه إذا احتكم مستنبط الدلالة العروضية الوزنية إلى تفاوت المتحركات والسواكن، ثم مضى في القصيدة ذات السبعين بيتا من مطلعها إلى مقطعها- قضى بأن ما اتضح له بالبيت الواحد شأنُه، قد تحوَّلَت حالُه، ثم تحوَّلَت، ثمتَ تحوَّلَت، حتى احتاج إلى رسم بياني رياضي يقِفُه على تموُّج تيار الأبيات السبعين الوزني، حتى يتبين تموُّجَ خوالج القصيدة الشعورية! فكيف إذا اشتغل باستنباط الدلالة العروضية القافوية مع الوزنية[3]!

---

[1] فنسنت: ١٠٢-١٠٣.

[2] ريد: ٥٩.

[3] صقر: م=الفقرة 26.

لقد شبه القافية بالتاج أستاذُنا الدكتور أحمد كشك[1]، وإنها لكذلك إذا قصرناها على التزام تكرار أجناس بعض الأصوات؛ إذِ التاجُ زيادة طارئة على الجسم، والقافيةُ زيادة طارئة على الوزن، ولكنها مع ذلك جزءٌ من بيتها - وبجُزئيَّتها هذه تخالف التاج- ربما كانت تفعيلته الأخيرة أو أكثر أو أقل، تختص بما يجوز أن نسميه الوزن القافويّ، من داخل الوزن البيتيّ، الذي تتعدد أحواله كذلك، ليظل المستمع متطلعا: ماذا، وكيف؟

وقديما قال ابن الرومي -٨٩٦م- من آخر أُمدوحةٍ أشرفَت على ثلاثمئة بيت:

"أنتَ ألجأتَني إلى ما تَراهُ بالذي فيك مِن فنونِ المعاني
أيُّ وزنٍ وأيُّ حرفِ رَوِيٍّ لهما بالمديح فيكَ يدانِ
ضاق عن مأثُراتِكَ الشعرُ إلا فاعلاتنْ مستفعلنْ فاعلانِ"[2]،

فخيَّر في طولها ممدوحه، أكان عن أثر اللغة (فنون المعاني) في العروض، أم عن أثر العروض في اللغة (فنون المعاني)! أما نحن فلم نتحير منذ ثبت لدينا أنهما سبيكة واحدة!

مِعْيَارُ طُولِ الْقَصِيدَةِ

لا يتميز طولُ شيء إلا بقِصر شيء آخر، قولًا منطقيا طبيعيا واحدًا لا ثانيَ له؛ فمن ثم ينبغي ألا تَتصف قصيدة بطول أو قصر، حتى تُحشر مع غيرها

---

[1] كشك، أ=1983.

[2] ابن الرومي: 3/ 429.

في صعيد واحد، لتكون مثلَها أو أطولَ منها أو أقصرَ. ولكننا وجدنا من النقاد من وصفوا القصيدة دون موازنتها بغيرها، استنادًا إلى تصوراتٍ ثلاثة مكَّنتهم -زَعَموا!- من اصطناع الوَزِينَة الغائبة.

أول هذه التصورات الثلاثة بنائيٌّ تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تعددت موضوعاتها دون التي انفرد بها موضوع واحد. وهذا التصور أقرب إلى أن يكون تنبيهًا للشاعر قبل نظم قصيدته، منه إلى أن يكون وصفا تصنيفيًّا[1]؛ إذ لا يمتنع أن تتعدد موضوعات القصيدة القصيرة، ولا أن ينفرد بالقصيدة الطويلة الموضوع الواحد، وهو ما أرجو أن أبينه فيما بعد. وليس ببعيد من هذا التصور عَدُّ بعض الموضوعات أحوجَ إلى تفصيلٍ تتصف معه القصيدةُ بالطول، وبعضها أغنى بإجمالٍ تتصف معه بالقصر[2].

وثاني تلك التصوراتٍ تاريخيٌّ تتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تجاوزَت الحدَّ المُراعى على مر الزمان دون التي وازَتْهُ أو تخلفت عنه. وهذا التصور محدود بثقافة الناقد إحاطة وحضورا -"وَمَنْ حَفِظَ حُجَّةٌ عَلَى مَنْ لَمْ يَحْفَظْ"- وليس أدل عندي هنا من أنني بعدما ألممت عرَضًا في كتابي "ظاهرة النص الشعري القصير"، ببعض القصائد الطوال- تعقبني بعض الشعراء بما رآه أولى بالذكْر منها[3]!

---

[1] القرطاجني: ٣٠٣-٣٠٤، وريد: ٦٠.

[2] ابن رشيق: 1/ 186.

[3] صقر: ص= http://mogasaqr.com/2020/11/12/

وثالث تلك التصورات عمليٌّ نتصفُ فيه بالطول القصيدةُ التي تستغرق قراءتُها جلَسات متعددة دون التي يُفرَغ منها في جلسة واحدة[1]! ولا معيار يُرجى من هذا التصور الخاص؛ فعلى لطافةِ مجازيَّته تسرع بنا إلى غايتها بعضُ القصائد الطويلة الشفيفة، وتبطئ بعضُ القصائد القصيرة الكثيفة، وتختلف أحوالُ القارئ الواحد أحيانا اختلافَ أحوال القراء المتعددين!

إنه ليس أدق في المعايرة من الاحتكام إلى علم الإحصاء، وليس أنفس في مقولات علم الإحصاء من مقولة "الْإِحْصَاءُ عِلْمُ الْمُتَوَسِّطَاتِ"[2]، وليس أصدق في متوسطات أطوال القصائد من متوسط أعداد أصواتها، وهو غير متيسر الآن، فأما المتيسر من أعمال غيرنا فأعداد القصائد العمودية التي اشتملت عليها الموسوعة الشعرية الإلكترونية وأعداد أبياتها[3]، التي إذا قسمناها عليها كان متوسط أبيات القصيدة العمودية الواحدة 12.62، ليُصنَّف في الطويلة كل ما فوق هذا المتوسط، وفي القصيرة كل ما دونه، وفي الوسيطة كل ما فيه[4].

لقد استوت في إحصاء الموسوعة أنماطُ الأبيات، وبينها من التفاوت ما يجعل أحدها في عدة أمثال غيره، ثُم إنه لم يكن مِن همّها التصنيفُ

[1] فنسنت: ١٠٢-١٠٣.

[2] كريم: ١٥.

[3] الثقافي، 2003.

[4] صقر: ع=287.

الموضوعي الذي يُستند إليه في استنباط وجوه أخرى من دلالة طول القصيدة؛ ومن ثَم ينبغي ألّا يُكتفى بها.

أَوْسُ بْنُ حَجَرٍ وَالْبَهَاءُ زُهَيْرٌ وَعَلِيٌّ مَحْمُودْ طَهَ مَعًا

لا غني بي في التحقُّق العلمي من دلالة طول القصيدة، عن استقراء تراث الشعر العربي. ومن مبادئ البحث العلمي التي لا ينقضي منها عجب الباحثين، أنه لا علمية للاستقراء التام على رغم الانبهار به -فما هو إلا معلومات تُحفظ وتقال- وأن العلمية إنما هي من شأن الاستقراء الناقص وحده؛ فبه يُقاس المجهول على المعلوم، وتُجنى ثمرة العلم[1]!

لقد استعرضت تراث الشعر العربي، وتبينت فيه على مر الزمان أنواعا مختلفة، ولما لم يكن منها قديما غير نوع واحد -هو الشعر العمودي الذي ضبطه فيما بعدُ الخليل بن أحمد الفراهيدي (٧٨٦م)- قصرت عليه استقرائي الناقص، واخترت ثلاثة شعراء، اختيارَ حريص على الوِتْريّة الممكنة، وعلى تَطْريف أولهم وآخرهم وتوسيط ثانيهم، وعلى التوارد الجامع بينهم؛ فكلهم شاعر مُفلِق، وكلهم رحّالة أوسع من معاصريه اطلاعًا على أحوال البلاد والعباد، وكلهم غير معدود من الطبقة الأولى التي كثر في شعرها من الكلام ما صار حريًّا أن يحول دون إخلاص الحكم عليها من شوائب المنسوب إليها.

---

[1] حسان: ١٣.

أقدم من اخترت من الثلاثة أوس بن حجر المتوفى عام ٦٢٠م، بديوانه ذي الخمس ومئتي الصفحة، في طبعته الثالثة (١٣٩٩هـ=١٩٧٩م)، ونشرة دار صادر البيروتية بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم. وأوسطهم البهاء زهير المتوفى عام ١٢٥٨م، بديوانه ذي العشرين وثلاثمئة الصفحة، في طبعته الثانية (١٩٨٢م)، ونشرة دار المعارف القاهرية، بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوي. وأحدثهم علي محمود طه المتوفى عام ١٩٤٩م، بديوانه ذي الثلاثين وستمئة الصفحة، في طبعته الإلكترونية (٢٠١٢/٨/٢٦)، ونشرة مؤسسة هنداوي القاهرية.

وربما كان من عجائب التوارد المهملة بين أولئك الشعراء الثلاثة، أنني أخليتُ من عنايتي بديوان أحدثهم قصائدَه غير العمودية، كما أخليتُ من عنايتي بديوان أوسطهم قصائدَه العمودية الدُّوبَيتية -والدُّوبَيت وزن فارسي- وأخليتُ من عنايتي بديوان أقدمهم القصائدَ التي لم تخلُص له وحده نسبتُها!

هَذِهِ قَصَائِدُهُمْ

خَلَصَتْ لي من ديوان أوس بن حجر أربع وخمسون قصيدة، في اثنين وخمسين نمطا عروضيا، بخمسة وأربعين وخمسمئة بيت، في ستة وعشرين غرضا (ثلاثة عشر متنا، وثلاثة عشر حشوا)[1]. وخلصت لي من ديوان البهاء زهير ثمان وخمسون وأربعمئة قصيدة، في سبعة وتسعين وثلاثمئة نمط عروضي،

[1] ملاحق الكتاب: (م٢٢).

ببيتين وثمانمئة وثلاثة آلاف، في ثلاثة وعشرين غرضا (ثمانية عشر متنا، وخمسة أحشاء)[1]. وخلصت لي من ديوان علي محمود طه ثلاث وتسعون قصيدة، في خمسة وثمانين نمطا عروضيا باثنين وثمانين وثلاثة آلاف بيت، في ثمانية وأربعين غرضا (أحد عشر متنا، وسبعة وثلاثين حشوا)[2]. وهي معطيات بيانية لا تستغني قبل الاستنباط عن التوضيح.

إنه إذا كانت غرض القصيدة مصطلحا على رسالتها التي أراد الشاعر إرسالها إلينا، فمتن هذا الغرض فصل من القصيدة يصيب به الشاعر عين هذه الرسالة، وسواه حشو، دون أن يعني الحشو عدم الإفادة -فمنه ما عُرف بالإفادة من قديم- وربما انفرد بها المتن دون حشو. وإذا كان عروض القصيدة مصطلحا على وزنها وقافيتها اللذين جرى عليهما كلٌّ بيت من أبياتها، فنمطها العروضي بحر بيتها وطوله وصفتا عروضه وضربه وروي قافيته ومجراه وردفها أو تأسيسها أو تجرُّدها منهما ووصلها وحركته إذا تحرك أو سكونه.

بتغيير هذه الخصائص الوزنية والقافوية كلها أو بعضها يستحدث الشاعر لقصيدته نمطًا عروضيًّا خاصًّا، حتى إنه ليستحدثه بلزومه ما لا يلزمه منها، كأن ينظم قصيدتين تنفرد إحداهما وزنًا بلزوم صورة تفعيلة كان غيرُها معها جائزا، أو قافيةً بلزوم حرف أو حركة كان غيرُهما معهما جائزا، بمثل هذا اللزوم الذي لا يؤبه به يستحدث الشاعر لقصيدته نمطًا عروضيًّا خاصًّا، فكيف بما هو له أكثر تغييرا!

---

[1] ملاحق الكتّاب: (م٢٣).

[2] ملاحق الكتّاب: (م٢٤).

متوسط قصائد النمط الواحد في ديوان أوس بن حجر، ١٫٠٣، وفي ديوان البهاء زهير ١٫١٥، وفي ديوان علي محمود طه ١٫٠٩، أي إن أقدمهم أكثرهم تنويعا عروضيا، وأوسطهم أقلهم، وأحدثهم أوسطهم! ربما ظن الباحث أن حركة التنويع متدرجة الصعود -"وَإِنَّ الظَّنَّ لَا يُغْنِي مِنَ الْحَقِّ شَيْئًا"، صدق الله العظيم!- فوقف بما سبق على مظهر آخر من مظاهر جرأة الشاعر الجاهلي العروضية المعروفة، جرأة المالك لا المستعير!

ولكن هذا الباحث نفسه معذور في عجبه للبهاء، كيف يتمسك بالنمط العروضي الواحد هذا التمسك الذي أربى فيه وهو المتوسط، على الأحدث! حتى إذا ما جاس خلال ديوانه وقف على لهَجه بما ينتشر في الناس من قصائده؛ فهو يعود إلى نمطها مرارا لينظم منه ما يطمع في انتشاره كانتشارها[1]، وما أكثر ما دعاه إلى ذلك بعض إخوانه فأجابه سخيًّا حفيًّا[2]!

إن لأوس بن حجر قصيدتين من هذا النمط العروضي:

- طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو.

وإن للبهاء زهير ست قصائد من هذا النمط العروضي:

- كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة.

---

[1] البهاء: ١٧، ٢٢، ٣٤، ٧٦، ١١٥، وغيرها.

[2] البهاء: ٣٦، ٦٠، ٢٥٧، ٢٦٩، وغيرها.

وإن لعلي محمود طه ثلاث قصائد من هذا النمط العروضي:

- كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء.

ولا يخفى ما بهذا النمط الذي أكثر منه البهاء من ملاءمة غنائية ناجحة مستمرة، حتى لقد أدركت أحد كبار ملحني زماننا (الشيخ سيد مكاوي)، يذكر بعض ما حفظه منه وغناه!

حَرَكَةُ أَطْوَالِ الْقَصَائِدِ الْعَمُودِيَّةِ

لولا اتهام كفاية معيار الأبيات اليسير في تقدير طول القصيدة قياسا إلى معيار الأصوات العسير، لقسمتُ من فوري أبياتَ أوس بن حجر الخمسة والأربعين والخمسمئة على قصائده الأربع والخمسين -نخرج لي ١٠،٠٩- وأبياتَ البهاء زهير الاثنين والثمانمئة وثلاثة الآلاف على قصائده الثماني والخمسين والأربعمئة -نخرج لي ٨،٣٠- وأبياتَ علي محمود طه الاثنين والثمانين وثلاثة الآلاف على قصائده الثلاث والتسعين -نخرج لي ٣٣،١٣- وحكمت بهذه المتوسطات، لقصيدة عليّ علَى قصيدتَيْ أوسٍ فالبهاءِ! ولكنني كفكفتُ من ضجَري قليلا، واحتلتُ لتطويع المعيار الكامل العسير للمعيار الناقص اليسير، بحصر إحصاء أطوال قصائد كل منهم، في طائفة من أنماطها يجمعها البحرُ والطولُ والتكرارُ؛ فإنه أَوْعَبُ للأصوات، وإن أفلت منه أحيانا ما لا أثر له!

لأوس بن حجر خمسة وثلاثمئة بيت طويليّ وافٍ، بأربعين وخمسمئة وثمانية آلاف مقطعٍ صوتيٍّ، في ثمان وعشرين قصيدةً -متوسط مقاطع القصيدة

الواحدة منها ٣٠٥- وللبهاء زهير أربعة وعشرون وخمسمئة بيت كاملٍّ مجزوءٍ، بثمانين وأربعمئة وعشرة آلاف مقطعٍ صوتيٍّ، في سبع وستين قصيدة -متوسط مقاطع القصيدة الواحدة منها ١٥٦،٤١- ولعلي محمود طه سبعة وتسعون وسبعمئة بيت كاملٍّ غيرِ مجزوءٍ (تامٍّ أو وافٍ)، بعشرة وتسعمئة وثلاثة وعشرين ألف مقطعٍ صوتيٍّ، في اثنتين وعشرين قصيدة، متوسط مقاطع القصيدة الواحدة منها ١٠٨٦،٨١!

إذا راعينا حد الخمسين وأربعمئة المقطع الصوتي، الذي جعلناه أعدل ما يحدُّ متوسط طول القصيدة العربية العمودية على وجه العموم، وأن القصيدة إذا كانت فيه كانت متوسطة، وإذا تجاوزته كانت طويلة، وإذا تخلفت عنه كانت قصيرة، مع ما يجوز أن يُدَرَّج في أثناء ذلك من درجات[1]- حكمنا بأن القصيدة كانت قصيرة في ديوان أوس بن حجر، ثم أضحت قُصْرى في ديوان البهاء زهير، لِتُمسي طُولى في ديوان علي محمود طه، وتطلعنا إلى استنباط ما في ذلك كله من دلالة على حركة أطوال القصيدة العربية العمودية!

أَغْرَاضُ الْقَصَائِدِ الْعَمُودِيَّةِ

لأوس بن حجر في قصائده الأربع والخمسين، ستة وعشرون غرضا، متونها هذه الثلاثة عشر (50%): الفخر (18,51%)، والهجاء (18,51%)، والرثاء (12,96%)، والحماسة (11,11%)، والمديح (11,11%)، والوعيد

---

[1] صقر: ع=287.

(%9,25)، والحنين (%3,70)، والرحلة (%3,70)، والطَرد (%3,70)، والحكمة (1,85)، والوعظ (%1,85)، والشكوى (%1,85)، والاعتذار (%1,85). وأحشاؤها هذه الثلاثة عشر (%50): صفة السلاح، وصفة الأطلال، والغزل، وصفة المطر، وصفة الركوبة، وصفة الحمار، وصفة الظليم، وصفة النعامة، وصفة الثور، وصفة القواس، وصفة القوس، وصفة الأسهم، والعذل.

وللبهاء زهير في قصائده الثماني والخمسين والأربعمئة، ثلاثة وعشرون غرضا، متونها هذه الثمانية عشر (٧٨،٢٦٪): الغزل (١٨،٧٧٪)، والشكوى (١٦،١٥٪)، والمؤانسة (١٢،٨٨٪)، والحنين (١١،٩٧٪)، والهجاء (١١،٥٧٪)، والمعابثة (١٠،٠٤٪)، والمديح (٨،٩٥٪)، والوعظ (٢،٦٢٪)، واللهو (١،٥٢٪)، والاعتذار (١،٣١٪)، والفخر (٠،٨٧٪)، والرثاء (٠،٨٧٪)، والوعيد (٠،٦٥٪)، والمُعاياة (٠،٤٣٪)، والندم (٠،٤٣٪)، والزهد (٠،٤٣٪)، والحكمة (٠،٤٣٪)، والرحلة (٠،٢١٪). وأحشاؤها هذه الخمسة (٢١،٧٣٪): صفة الطَّيف، وصفة الرسول، والذكرى، والوصية، والتورع.

ولعلي محمود طه في قصائده الثلاث والتسعين، ثمانية وأربعون غرضا، متونها هذه الأحد عشر (٢٢،٩١٪): الرثاء (٢٠،٤٣٪)، والحماسة (١٥،٠٥٪)، والغزل (١٣،٩٧٪)، والمديح (١٢،٩٠٪)، واللهو (١٢،٩٠٪)، والشكوى (٨،٦٠٪)، والحكمة (٦،٤٥٪)، والحنين (٣،٢٢٪)، والندم (٤،٢٢٪)، والرحلة (٢،١٥٪)، والهجاء (١،٠٧٪).

وأحشاؤها هذه السبعة والثلاثون (٠٨،٧٧٪): قصة موت الربان، وظهور الظلم على الغرب، واستنهاض المسلمين، وجلال الإسلام، واغتنام الجمال، وصفة الليلة، ومحاولة التحرر من الهوى، وطلب التقيد بالهوى، وانتظار الحبيب، ولقاء الحبيب، والوفاء للحبيب، وصفة المخدع، ودخول المخدع، وذكرى الغناء، وصنوف ملذات هذه الحياة، والاستعطاف، وبؤس الحياة، واستغاثة الشعر واستنكار صمته، واستغاثة الشعر والاحتجاج عليه، وفراق الحبيب، والتهويل من الليل للبحر، والشكوى إلى البحر، واستعصاء الأمل، وضياع الأمل، ومرتع الصبا، وضيعة معالم الذكريات، وصفة معاهد ذكرى الحب، وشكوى ضياع الذكريات، وإباء المجاراة، واستخبار الربان عن حقيقة البحر وعلاقة الطبيعة به، وجلال الأمل، وحراسة الأمل، وموات الحياة في القطب، وجمال البحر في الكون، وتمجيد البحارة، وجمال البحيرة، وجاذبية الحياة في جوارها.

لم تخرج متون أغراض القصائد العمودية في ديوان علي محمود طه عنها فيما سبقه من ديواني أوس بن حجر والبهاء زهير، بل قد خلت من الطرَد الذي اختص به ديوانُ أوس والمؤانسة والمعابثة والمعاياة (الإلغاز) والزهد التي اختص بها ديوانُ البهاء، وكأن مضمار حركة أغراض الشعر العمودي الذي اتسع لأواسطها ما لم يتسع لأوائلها، لم تَطَأْهُ أواخرُها إلا وقد تحددت له حدودٌ لم تحتَجْ فيها إلى تجاوزها، حتى لقد دعا إلى حصر الشعر العمودي فيها أحدُ نقاد الشعر الحر، ليستقل الشعر الحر وحده بالثورة ظاهرا وباطنا[1]!

---

[1] ساعي: ١٨٠-١٨١.

أما أحشاء تلك المتون ففي اختلافها الواضح بين الشعراء الثلاثة ما يجعل إليها -ولو ظاهرا- أمر حركة أطوال القصائد العمودية التي سبَق ذِكْرُ أنها كانت قصيرة ثم أضحت قُصرى ثُمَّتَ أمست طُولى، فقديمًا كانت في مِثْلِ مقدار المتون، ثم وسيطًا أضحت في أقل مِن ثلثِ مقدار المتون، ثُمَّتَ حديثًا أمست في أكثر من ثلاثةِ أمثالِ المتون! هذا حكم الإحصاء (علم المتوسطات)، أما ذَوق المعالجة المباشرة ففي الموازنة بين طُولَيَات قصائد الشعراء الثلاثة!

الْقَصَائِدُ الطُّولَيَاتُ

هذه طُولَيات قصائد شعرائنا الثلاثة:

قصيدة أوس بن حجر ستون بيتًا طويليًّا وافيًا مقبوضَ العروض والضرب فائيَّ القافية المضمومة المؤسسة الموصولة بالواو، أراد بها الحكمة، واستهلَّها بقوله[1]:

"تَنَكَّرَ بَعْدِي مِنْ أُمَيْمَةَ صَائِفُ فَبِرْكٌ فَأَعْلَى تَوْلَبٍ فَالْمَخَالِفُ"،

الذي وقف به وبما بعده على الأطلال، إلى أن انتقل بالبيت السادس إلى الغزل، قائلا:

"وَقَدْ سَأَلَتْ عَنِّي الْوُشَاةُ فَخُبِّرَتْ وَقَدْ نُشِرَتْ مِنْهَا لَدَيَّ صَحَائِفُ"،

ثم بالبيت العاشر إلى الرحلة وصفة الركوبة، قائلا:

"وَأَدْمَاءَ مِثْلِ الْفَحْلِ يومًا عَرَضْتُهَا لِرَحْلِي وَفِيهَا جُرْأَةٌ وَتَقَاذُفُ"،

---

[1] ابن حجر: ٦٣.

ثم بالبيت السابع والعشرين إلى صفة حمار الوحش والطرَد، قائلا:

"كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ قَارِبًا لَهُ بِجُنُوبِ الشَّيِّطَيْنِ مَسَاوِفُ"،

ثم بالبيت الثامن والخمسين إلى الحكمة، قائلا:

"وَلَوْ كُنْتُ فِي رَيْمَانَ تَحْرُسُ بَابَهُ أَرَاجِيلُ أُحْبُوشٍ وَأَغْضَفُ آلَفُ".

ثم قصيدة البهاء زهير واحدٌ وسبعون بيتًا طويليًّا وافيًا مقبوضَ العروض والضرب حائيَّ القافية المضمومة المجردة الموصولة بالواو، أراد بها المديح، واستهلَّها بقوله[1]:

"لَكُمْ مِنِّيَ الْوُدُّ الَّذِي لَيْسَ يَبْرَحُ وَلِي فِيكُمُ الشَّوْقُ الشَّدِيدُ الْمُبَرِّحُ"،

الذي تغزل به وبما بعده، إلى أن انتقل بالبيت الخامس والعشرين إلى المديح، قائلا:

"وَإِنَّ مَدِيحَ النَّاصِرِ بْنِ مُحَمَّدٍ لَيَصْبُو إِلَيْهِ كُلُّ قَلْبٍ وَيَجْنَحُ"،

ثم بالبيت السابع والستين إلى الفخر، قائلا:

"لَعَمْرُكَ كُلُّ النَّاسِ لَا شَكَّ نَاطِقٌ وَلَكِنَّ ذَا يَلْغُو وَهَذَا يُسَبِّحُ".

ثمَّت قصيدة علي محمود طه ستةٌ وثمانون بيتًا رمليًّا وافيًا محذوف العروض صحيح الضرب هائيَّ القافية المفتوحة المردفة بالألف الموصولة بالألف، أراد بها الحكمة، واستهلَّها بقوله[2]:

"أَقْسَمَتْ لَا يَعْصِ جَبَّارٌ هَوَاهَا أَبَدَ الدَّهْرِ وَإِنْ كَانَ إِلَهَا
لَا وَلَا أَفْلَتَ مِنْهَا فَاتِنٌ قَرَّبَتْهُ وَاحْتَوَتْهُ قَبْضَتَاهَا

---

[1] البهاء: ٦١.

[2] طه: ٢٨٩.

قِيلَ عَنْهَا إِنَّهَا سَاحِرَةٌ تَتَحَدَّى سَطْوَةَ الْجِنِّ سُطَاهَا
وَعَجُوزٌ بِالصِّبَا مَوْعُودَةٌ وَبِعُمْرِ الدَّهْرِ مَوْعُودٌ صِبَاهَا
حَذِقَتْ عِلْمَ الْأَوَالِي وَوَعَتْ قَصَصَ الْحُبِّ وَمَأْثُورَ لُغَاهَا
قِيلَ لَا يُذْهِبُ عَنْهَا كَيْدَهَا غَيْرُ شَيْطَانٍ وَلَا يَمْحُو رُقَاهَا
وَرَوَوْا عَنْهَا أَحَادِيثَ هَوًى آثِمٍ يُغْرِبُ فِيهَا مَنْ رَوَاهَا
وَأَسَاطِيرَ لَيَالٍ صُبِغَتْ بِدِمَاءٍ سَفَكَتْهُنَّ يَدَاهَا
يَذْكُرُ الرُّكْبَانُ عَنْهَا أَنَّهَا سَرَقَتْ مِنْ كُلِّ حَسْنَاءَ فَتَاهَا"،

الذي وقف به على أول أحداث قصة خُرافية فضح بها حقيقة الدنيا، لولا كثرة أحشائها ما اكتفيتُ بمتنها!

أعجب ما يبدو لي أولا، أن القصائد الثلاث كلها لم تخرج بأنماط الشعراء العروضية الثلاثة المكررة، بل انفردت كل منها في ديوانها بنمطها مثلما انفردت بطولها، وهو دليل أن الشعراء الكبار لا تُعجزهم عن أن يُطيلوا قصائدَهم الأنماطُ العروضيةُ، لا وزنًا ولا قافيةً!

ثم أعجب ما يبدو لي ثانيا، أن قصيدة البهاء زهير المعروف بقُصرى القصائد، أطول من قصيدة أوس بن حجر المعروف بقِصار القصائد، وهو دليل أن البهاء إنما قَصَدَ قصدًا لا عفوًا، إلى ملاءمة الغناء ومجالس السمر التي يَحسُن فيها التنقل ويُملّ التطوُّل.

ثُمَّتَ أعجب ما يبدو لي ثالثا، أن يتدفق إلى ذلك المدى تيارُ الأحداث القصصية الكثيرة المتتابعة المتداخلة، بقصيدة علي محمود طه العمودية، سلسلا صفوا عذبا فراتا، يشهد على صدق من اتخذوه أستاذَهم من شعراء خمسينيّات

القرن الميلادي العشرين، الطامحين إلى إثارة القصيدة العربية إلى ما لم تبلغه من قبل[1]، وهو الذي لم يكن في أوّليته يقيم العربية دون مأخذ أو مغمز[2]!

---

[1] عباس: ٨٦.

[2] حسين: ١٤٧/٣.

الْفَصْلُ الْعَاشِرُ
نَظَرِيَّةُ النَّصِّيَّةِ الْعَرُوضِيَّةِ

خُلَاصَةُ الْفَصْلِ

في إطار علم لغة النص الشعري، عجزت نظريات اللغويين النصيين من جهة، ونظريات اللغويين العروضيين من جهة، عن كشف طبيعة حدوث النص الشعري وطبيعة تلقيه؛ فظهرت الحاجة في كشف ذلك إلى استحداث نظرية مزدوجة منهما، بالتأليف بين تسعة قوانين (قانون المجال، وقانون الطول، وقانون الفصل، وقانون الفقرة، وقانون الجملة، وقانون التعبير، وقانون الكلمة، وقانون المقطع، وقانون الصوت)، على مبدأ تفسيري واحد، ينبغي أن يعود إليه كل من اشتغل بالموازنة بين النصوص الشعرية، أو بينها وبين النصوص غير الشعرية.

وَاقِعُ الْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ

تسعى العلوم الطبيعية التي تَتَشَبَّهُ بها العلوم الإنسانية، بعد اكتشاف الظواهر الطبيعية (منطلقها الأساسي الأولي)، إلى السيطرة عليها (مبتغاها الحقيقي النهائي)- بإنجاز الأعمال الثلاثة الآتية:

١ وَصْف حُدوث الظواهر وَصْفًا كَافيًا شَافيًا.
٢ تَفْسير حُدوث الظواهر تَفْسيرًا صَحيحًا نَاجِحًا.
٣ تَوَقُّع حُدوث الظواهر المَوْصُوفَةِ المُفَسَّرَةِ.

وقد وُفِّقَت العلوم الإنسانية في سبيل تشبهها بالعلوم الطبيعية، إلى إنجاز العمل الأول فقط، إذ قد عاقتها عن سائر الأعمال طائفتان من العوائق:

١ عَوائِقُ طَبيعةِ الظواهر الإنسانية.

٢ عَوائِقُ طَبيعةِ عَلاقةِ الباحث عنها بها.

فمن الطائفة الأولى أن الظواهر الإنسانية مُعَقَّدة، مُتَعَدِّدة الجوانب الظاهرة والباطنة غير المتطابقة، مُتَحَرِّرة، سَرِيعَة التَّغَيُّر. ومن الطائفة الآخرة اتِّحاد الباحثِ هو والظواهرِ الإنسانية التي يَبْحَثُ عنها، حتى لَيَكادُ يستحيل أن يخلو بحثه عنها من رأيه فيها وميله إليها[١].

وعلى رغم ذلك اجتهدت العلوم الإنسانية في إنجاز الأعمال الباقية ولا سيما العمل الثاني (تفسير الظواهر تفسيرا صحيحا ناجحا)، حتى ظهرت فيها النظريات المختلفة التي تدل بظهورها على مبلغ هذا الاجتهاد، وباختلافها على مبلغ ذلك التَّعْوِيق.

إن ظهور النظرية هو علامة اكتمال التفسير الصحيح الناجح، فما هي إلا فَرْضٌ علمي يُؤَلِّف بين عدة قوانين، على مبدأ واحد يُنْطَلَقُ منه إلى الاستنباط، وكل قانون من قوانينها إنما هو قاعدة مُلْزِمة تعبر عن طبيعةِ شيءٍ ما المثاليةِ، لِتَكونَ المعيارَ الذي ينبغي أن يلتزمه هذا الشيء لِيَكونَ[٢].

ولقد وَلَّدْتُ نظرية النصية العروضية بتسعة قوانينها، من بين نظريات اللُّغَوِيِّين النَّصِّيِّينَ ونظريات اللُّغَوِيِّين العَروضيِّين جميعا معا، لتعيش في كَنَف

---

[١] الخولي، ٢٠٠٠: ٣٦٧-٣٧٦.

[٢] القاهري، ١٩٨٣: ١٤٥، ٢٠٢.

علم لغة النص الشعري، على القصائد الطبيعية الكاملة الواصلة (التي تَلَقّاها المتلقون بأية طريقة من طُرُق التَّلَقِّي على أنها نصوص شعرية طبيعية كاملة)، لا الأبيات المُبْتَسَرة الناقصة الضالّة (التي لم يتلقَّها المتلقون على أنها كذلك)، وتَسْتَدِلَّ بخصائصها وعلاقاتها النصية العروضية على طبيعة وجودها، وبطبيعة وجودها على خصائصها وعلاقاتها النصية العروضية، تَحْديدًا وتَرْتيبًا وتَهْذيبًا؛ فقد تشاركت اللغة والعروض تشاركا كاملا مستمرا، في اختيار العناصر النصية العروضية كلها وإبدال بعضها من بعض وُصولًا إلى تَحْديد العنصر المناسب، وفي تقديم بعضها وتأخير بعضها وُصولًا إلى تَرْتيب الوضع المناسب، وفي إضافة بعضها وحذف بعضها وُصولًا إلى تَهْذيب المقدار المناسب.

وحرصتُ في كل قانون من قوانين هذه النظرية التسعة الآتي رسم بيانها ("قانون المَجال"، و"قانون الطُّول"، و"قانون الفَصْل"، و"قانون الفِقْرة"، و"قانون الجُمْلة"، و"قانون التَّعْبير"، و"قانون الكَلِمة"، و"قانون المَقْطَع"، و"قانون الصَّوْت")- على أن يرتدي جسمَه اللغوي روحُه العَروضيُّ ويسعى به، تنبيها على طبيعة عمل طالب الشعر، التي ينبغي لطالب علم الشعر أن يراعيها[١].

---

[١] ملاحق الكتاب: (م٢٥).

قَانُونُ الْمَجَالِ

لا ريبَ في أن تراثَ الإنسان وهو نِتاج حياته كلها ماديها ومعنويها، مستمرٌّ من الإنسان السالف إلى الإنسان الخالف، ولا في أن الإنسان الخالف يحيا به كما حَيِيَ به الإنسان السالف، ولا في أن هذا التراث بنيان متطاول بكل ما يستحدثه الإنسان الخالف، حتى إنه هو نفسَه لَيَقفُ منه كُلَّ حين على أطول مما وقف عليه مِنْ قَبْل.

وليس تراثُ الإنسان أشبهَ بشيء منه بالشجرة الحية فرعها وجذرها؛ فنِتاج حياته المادي أشبه بفرعها، ونِتاج حياته المعنوي أشبه بجذرها، ولا ظهور للجذر إلا بالفرع، ولا حياة للفرع إلا بالجذر. وما نِتاج حياته المعنوي إلا ثقافته، واللغةُ قلبُ ثقافته النابضُ، والشعرُ عصبُ لغته المشدودُ، والعَرُوضُ قِوَامُ شعره القائمُ.

ومن طلب عروض الشعر اشتغل بشعر الشعراء -ومن طلب علم عروض الشعر اشتغل بعلم العلماء- فطالب العروض هو طالب الشعر؛ إذ العروض هو قِوَام الشعر الطبيعي القائم في أصل وجوده، فأما طالب علم العروض فهو طالب علم الشعر.

وينشأ طالب الشعر منا على استيعاب تراث الشعر، ثم اتِّباعه اتباعًا أعمى، ثم اتِّباعًا بَصيرًا، ثم الابْتِداع فيه[1]. وسواءٌ على تراث الشعر أكان طالب

---

[1] العقاد: ١٩٧٢، ٨٩-٩٠.

الشعر في هذه المرحلة أم تيك أم تلك؛ فلن يكون مُبْتَدِعًا إلا فيه، كما لم يكن مُتَّبِعًا إلا له؛ فهو -لابُدَّ- حاضِرُه وإن غَيَّبَه.

يَسْمَعُ طالبُ الشعرِ الشعرَ، أو يَقرؤُه، أو يَذْكُرُه؛ فتجيش بصدره موسيقاه العروضية نفسها أو غيرها، فيُغَنِّيها بقصيدة لنفسه في التعبير عن هَمٍّ من همومه. وليست الموسيقى العروضية التي يغنيها أَعْلَقَ من غيرها بما سَمِعَ أو قَرَأَ أو ذَكَرَ؛ فلن تخلو موسيقاه مُوَافِقَةً ومُقَابِلَةً ومُوَازِيَةً، من أن تكون وجها من وجوه تركيب المفردات العروضية نفسها.

وبالخصائص الوزنية (البحر أي نمط الوزن، وطول القصيدة أي عدد أبياتها، وطول البيت أي عدد تفعيلاته، وصُوَر التفعيلات أي أحوال سلامتها وتغيُّرها)، والقافوية (الرَّوِيّ أي أَثْبَت أصوات أواخر الأبيات، والمَجْرى أي حركة الروي إذا تَحَرَّك -وربما سَكَن فلم تكُنْ- والرِّدْف أي صوت اللين المُلْتَزَم قبل الروي أو التَّأْسيس أي صوت الألف المُلْتَزَم قبلَ ما قبلَ الرويِّ -وربما جُرِّدَ من أيٍّ منهما فلم يكنْ- والوصل أي صوت تمكين الروي إذا تحرك، وربما سكن فلم يكن)- بهذه الخصائص الوزنية والقافوية جميعا معا تَتَوَلَّدُ الموسيقى العروضية، وتَسْتَنْزِلُ لطالب الشعر قصائدَها من شواهقها، وتُغْريه بها، فيُوافقُها (يتابعُها، ويُطابقُها)، أو يُقابلُها (يعاكسُها، ويُضادُّها)، أو يُوازيها (يُباريها، ويُسابقُها).

وبذلك اشْتَمَلَ نقدُ الشعر على أبواب "السَّرِقة" و"المُسَاجَلة" و"المُعَارَضَة"، حتى تَعَصَّبَتِ العُصَبُ، واختلفتِ النُّصَرَاءُ والخُصَمَاءُ- ثم اسْتَبْدَلَ بها بابَ

التَّنَاصِّ (تداخل النصوص)، حتى ثَبَتَ في طبيعة الشعر اعتلاقُ القصائد، وتحوَّلَ متلقوها عن اتهام أصحابها، إلى تذوق أساليب تَوارُدهم وتَكَامُلهم[1].

وفي أثناء موافقة القصائد ومقابلتها وموازاتها، يَتَكَوَّنُ لطالب الشعر أسلوبه الذي تَرْسُمُهُ مواهبه التَّلِيدة ومكاسبه الطَّرِيفة، وتُلَوِّنُه مناهله المتدفِّقة وتجاربه المتعمِّقة، حتى إن القصيدة لَتُعْرَضُ على المتلقين غُفْلًا، فينسبونها إلى صاحبها، بما عرفوا من أسلوبه[2].

ذلك قانون المجال الذي تَجُولُهُ قصائدُ الشعر (حركتها)، وتجول فيه (إطارها)؛ فمن خصائص وزن "مَفْعَل" في متن اللغة العربية -وكلمة "مَجَال" على وزن "مَفْعَل" بأنَّ أصلها "مَجْوَل"- تَحَمُّلُ الدلالة على المصدر إذا دَلَّ السياق على أن الكلمة مَصْدَرٌ مِيمِيٌّ (جَوَلان شديد)، وعلى الزمان إذا دَلَّ السياق على أن الكلمة اسم زمان (زمان الجَوَلان)، وعلى المكان إذا دَلَّ السياق على أن الكلمة اسم مكان (مكان الجَوَلان)، ولا يمتنع أن يتسع الإطار لكل ما يشبه الزمان والمكان في إحاطة حركة قصائد الشعر.

على حركة قصائد الشعر موافقة ومقابلة وموازية، مِنْ داخل أُطُرِها المعتبرة- ينبسطُ سلطانُ قانون المجال، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

---

[1] صقر: ك=١٩.

[2] ابن سلام: ١٩٧٤، ١/٦-٧.

قَانُونُ الطُّولِ

لما احتمل القَصْد في مادة "ق، ص، د" من متن اللغة العربية، أن يكون الإرادة أو الاتجاه أو الاعتدال[1]، احتملت "القَصِيدَة" المشتقة منه مصطلحا على مُفْرَدَةِ الشعر، أن تكون المُرادة أو المُعْتَنَى بها أو المُعْتَدِلة، وليس أَحَبَّ إليَّ في فهم مصطلح "القصيدة"، من تَدْرِيج هذه المعاني الثلاثة المحتملة.

لقد كان طالب الشعر الأول إذا شغله أمر من الحزن أو الفرح دَنْدَنَ أصواتًا غُفْلًا من المعنى -وعندئذ كان المقطع من التفعيلة- يلَحِّنُها من سِرِّ نفسه تلحينا يُمَثِّل مشاعره ويُهَدْهِدُها، ثم صار يُدَنْدِنُ الأصوات مُركبةً في كلمةٍ ذات معنى -وعندئذ كانت التفعيلة من البيت- يكررها باللحن نفسه، ثم صار يُدَنْدِنُ كلماتٍ مختلفةً مؤتلفةً في جملة واحدة -وعندئذ كان البيت من القصيدة- يكررها باللحن نفسه، ثم صار يُدَنْدِنُ جُملًا مختلفةً مؤتلفةً -وعندئذ كانت القصيدة من الشعر- ينتقل من بيتِ الجملة منها إلى بيتِ الجملةِ باللحن نفسه.

ولقد ينبغي أن يُعَدَّ من مُخَلَّفَات رحلة طالب الشعر إلى القصيدة، البيتُ الذي يُروى يَتيمًا ليس معه غيره، والبيتان اللذان يُرْويان نُتْفَةً ليس معهما غيرهما، والأبيات المعدودات التي تُرْوى قِطْعَةً ليس معها غيرها- مثلما يُعَدُّ من مسائل نقد الشعر الخلافية، ضَبْطُ طول القصيدة العمودية؛ أهو عَشَرات

[1] ابن منظور: ق ص د.

الأبيات، أم بضعة عشر بيتا، أم سبعة أبيات، أم كل ما اكتملت فيه رسالة طالب الشعر وإن كان بيتا واحدا[1].

وأَثْبَتُ الأقوال في ضبط طول القصيدة العمودية المتوسطة، أنه بضعة عشر بيتا، وأن كل قصيدة زادت على ذلك كانت طويلة، وأن كل قصيدة نقصت عنه كانت قصيرة؛ فقد قَسَمْتُ عدد أبيات الشعر العمودي الذي اشتملت عليه الموسوعة الشعرية (١٤٤٢١٣٧)، على عدد قصائده (١١٤٢٣٤) -وهو جملة ما اجتمع لمُعِدِّيها من عصر ما قبل الإسلام إلى العصر الحديث (ثورة سنة ١٩٥٢ المصرية)- فكان متوسط طول القصيدة بضعة عشر بيتا (١٢,٦٢)[2].

وأَوْسَطُ الأعداد المُبَضَّعَة وأَوْلاها بطول القصيدة المتوسطة هو الخمسة عشر، لأنه وَحْدَه هو الوتر الكامل الذي آثره دائما طالب الشعر[3]، من حيث عدد الخمسة عشر في نفسه، ومن حيث انقسامه على ثلاثة أقسام، ومن حيث تَخْمِيس كل قسم، وهذا غاية اكتمال الأعداد المُبَضَّعَة.

ولكن ينبغي أن يُراعى طولُ البيت نفسه من داخل طول القصيدة؛ فأبيات كثير من البحور متفاوتة التفعيلات أعدادًا ومقاطعَ أصوات، ثم يكون من البحر الواحدِ البيتُ الوَافي (المستوفي عددَ التفعيلات)، والبيتُ المَجْزُوءُ (المنقوص تفعيلتين)، والبيتُ المَشْطُورُ (المنقوص نصفَ التفعيلات)، والبيت

---

[1] القيرواني، ١٩٨١: ١/١٨٦-١٨٩.

[2] الثقافي، ٢٠٠٣.

[3] صقر: م=١٦.

المَنْهُوك (المنقوص ثُلُثَيِ التفعيلات)، والبيت المُوَحَّد (المنقوص ما سوى تفعيلة واحدة).

إن أكمل أبيات الشعر العمودي (أكثرها مقاطع صوتية) -وإن لم يكن أكثرها أصواتا مفردة ولا عدد تفعيلات- لَهُوَ البيتُ الوافي من بحر الكامل (ثلاثون مقطعا صوتيا في ست تفعيلات: مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ) -وبحر الكامل من أكثر بحور الشعر العربي العمودي كله استعمالا بمادة الموسوعة الشعرية السابقة[1]- فليس أعدل من الاحتكام إليه في ضبط طول القصيدة المتوسطة، بضرب عدد مقاطعه الثلاثين، في عدد أبيات القصيدة المتوسطة الخمسة عشر، ليكون مقدار أربعمئة وخمسين مقطعا صوتيا (٤٥٠) -وهو هنا في تسعين تفعيلة (٩٠)- هو طول قصيدة الشعر العمودي المتوسطة.

ينقطع طالب الشعر لقصيدته وقد انطبع في وعيه طول قصيدة الشعر العمودي المتوسطة، فيَقِفُ عنده بأسلوب المُساواة، أو يَزيدُ عليه بأسلوب الإِطْناب، أو يَنقُصُ عنه بأسلوب الإِيجاز. وهي ثلاثة أساليب بلاغية معروفة[2]، يستدل عليها طالب علم الشعر بمنزلة طول القصيدة الخاص من ذلك المتوسط العام، ويُعلِّقُها بثلاثة معانيها المعجمية السابقة، بحيث يكون فيها على أسلوب الإيجاز معنى الإرادة، وعلى أسلوب الإطناب معنى الاعتناء، وعلى أسلوب المساواة معنى الاعتدال.

---

[1] الثقافي، ٢٠٠٣.

[2] ابن أبي الإصبع، ١٩٦٣: ١٩٨.

ومن أسلوب الإيجاز كانت المُقَطَّعات القديمة والحديثة التي داخَلَ فيها طالب الشعر ذلك الطولَ المتوسطَ، وشَبَّهَها قديمًا بقِلادة العنق التي تَكْفِي فيها الحبَّات، وشبهها حَديثًا بقَوْسِ السماء التي تَحْتَشِدُ فيها الألوان، فانطَوَتْ له القصيدةُ بعضُها على بعض أو أغنى بعضُها عن بعض، حتى استفرغ وُسْعَه.

ومن أسلوب الإطناب كانت المُطَوَّلات القديمة والحديثة التي ضَاعَفَ فيها طالبُ الشعر ذلك الطولَ المتوسطَ، فاجتمعت له في إهاب القصيدة الواحدة قصائدُ متعددة، انقطع لها انقطاعات متعددة، فأضاف كُلَّ مرة إلى مِقْدارِ الطولِ المتوسطِ مقدارًا مثلَه أو مقاديرَ، حتى استفرغ وُسْعَه.

ومن أسلوب المساواة كانت المُقَصَّدَات القديمة والحديثة التي راعى فيها طالب الشعر ذلك الطول المتوسط، فاستقامت له عليه القصيدة، وارتاح فيها إلى المُعَادَلَة من كُرُوبِ المُضَاعَفَة (الإطنابيّة)، والمُدَاخَلَة (الإيجازيّة).

على أطوال قصائد الشعر مُقَطَّعَةً ومُطَوَّلَةً ومُقَصَّدَةً، ينبسطُ سلطانُ قانون الطول، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

قَانُونُ الْفَصْلِ

لا بد للقصيدة المُتْقَنَة من أن تشتمل على فصول مُتَفَاصِلَة مُتَوَاصِلَة، يعبر كُلٌّ منها عن أحد عناصر مُرَكَّب رسالتها التي أرسلها طالب الشعر، تعبيرا يستقل به في نفسه ويشارك غيره[1]. وتلك هي صفة البُنْيانيَّة التي يتصف بها كُلُّ عمل مُتْقَن يعمله الإنسان، فيخرج مطبوعا بطابع بنيانه الإنساني نفسه، ذي الأجهزة المتفاصلة باختصاص كل منها بعمله، المتواصلة بتكامل هذه الأعمال.

وعناصر مركب هذه الرسالة ثلاثة أنواع:

١ مُشْكِلَة (مُعْضِلَة، أو مُصيبة)، هي لُبُّ المُرَكَّب، تُلِمُّ بطالب الشعر في أثناء دَنْدَنَتِه، فيَحْتَفِز بها، ويَنْشَط لها، على حين يظل الناس مختلفين فيها.

٢ دَعْوى (رَأْي، أو فَيْصل)، هي شِعارُ لُبِّ المُرَكَّب (الشِّعار ما وَلِيَ الجِسْمَ من الملابس)، يُفْلِتُ فيها طالبُ الشعر من ضيق الأَزْمَة إلى سعة الفَرَج، بما تُفَتِّقُه حيلته.

---

[1] القرطاجني، ١٩٨١: المنهج الثالث في الإبانة عما يجب في تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هيئاتها وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها.

٣ دَليل (حُجَّة، أو بُرْهان)، هو دِثارُ لُبِّ المُرَكَّب (الدِّثار ما وَلِيَ الشِّعارَ من الملابس)، يرى فيه طالب الشعر مِثالًا صادق التَّمَثُّل والامْتِثال، بما يُفَرِّقُه نِظامُ حياته.

ولا ريب في تكامل هذه الأنواع الثلاثة بحيث يحتاج إليها جميعا معا مركب رسالة كل قصيدة مُتْقَنَة؛ ومن ثم كان في ضبط طول القصيدة المتوسطة بخمسة عشر بيتا كما سبق في قانون الطول- ما يكافئ ثلاثة الأنواع المطلوبة بثلاثة فصول مُخَمَّسة، وما خرج عن هذا الطول فتفاوتت فيه أبيات الفصول، فقد تفاوتت فيه عند طالب الشعر مظاهرُ الأنواع الثلاثة أنفسها ومآثرُها، ووجب على طالب علم الشعر أن يراعي هذا التفاوت بذاك[1].

يَسْتَقِلُّ التعبير عن المشكلة بفصل من القصيدة، والتعبير عن الدعوى بفصل ثان، والتعبير عن الدليل بفصل ثالث، ويتكفل اشتراكها في تكوين مركب الرسالة باتصالها في أثناء استقلالها. ثم لا يخرج ترتيب بعضها من بعض عن أن يكون على وَفق أحد هذه الأنماط الستة:

١ ش (مشكلة)، ع (دعوى)، ل (دليل)،
٢ ش، ل، ع،
٣ ع، ش، ل،
٤ ع، ل، ش،
٥ ل، ش، ع،
٦ ل، ع، ش.

---

[1] صقر: م=١٩.

وهي ستة أساليب يرتاح منها طالب الشعر إلى ما شاء، ويَطَّلِع بها طالب علم الشعر عندئذ على حركة تفكيره الشعري.

ولكن قد يتعدد في مركب رسالة القصيدة، عنصرُ أحد الأنواع (المشكلة، أو الدعوى، أو الدليل)، تعبيرا عن مظاهر ومآثر أخرى من مظاهره ومآثره؛ فيزداد فصلًا على فصله، وربما جَارَ عندئذ على غيره، فلم يترك له موضعا من مُرَكَّب الرسالة، ولا يخلو ذلك من أثر مواهب طالب الشعر التليدة ومكاسبه الطريفة، وليس أكبر عِنايةً بالاسْتِشْكَال من ذوي العقول المُتَفَكِّرة، ولا أكبر عِنايةً بالادِّعَاء من ذوي الأرواح المُتَرَفِّعَة، ولا أكبر عِنايةً بالاسْتِدْلال من ذوي الأنفس المُتَشَبِّهَة. وكما تميل كلُّ طبيعة إلى ما يناسبها، تميل إذا كان معه غيرُه إلى تقديمه عليه[1].

أَلَا ما أَهَمَّ تَفْصيلَ فصول القصيدة، وما أَدَقَّه، وما أَنْفَعَه ما لم تكن هذه القصيدةُ نفسُها بعضَ فصول قصيدة، لا قصيدةً كاملةً. إن طالب علم الشعر أَحْوَجُ قَبْلَ تفصيل هذه الفصول، إلى تحقيق وُجُود القصيدة نفسها؛ فربما اعتمد فيها دون دواوين الشعراء، على كتب المختارات وما أشبهها، التي يقتصر مختار القصيدة فيها أحيانا على بعضها دون بعض، حتى إذا ما استفرغ طالبُ علم الشعر في تفصيل فصولها وُسْعَه، نَقَضَ عليه عَمَلَه أحدُ المُحَقِّقين المُتَرَبِّصين.

---

[1] صقر: م=٢٤.

www.mogasaqr.com

على حركة فصول قصائد الشعر اسْتِشْكَالِيَّةً وادِّعائيَّةً واسْتِدْلاليَّةً، ينبسطُ سلطانُ قانون الفَصْلِ، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

قَانُونُ الْفِقْرَةِ

تتجمع الأبيات مِنْ داخل الفَصْل أحيانا في مجموعتين (فِقْرتين)، يُنْكِرُ طالب الشعر في إحداها بعضَ الأفكار، ويُلَمِّح إليها، ويرتاب فيها، ويسخط عليها، ويُثْبِت في الأخرى بعضَ الأفكار، ويُصَرِّح بها، ويطمئن إليها، ويرضى عنها[1]؛ فتتحرك مجموعتا الأبيات (الفقرتان) في الفصل، مثلما تتحرك الأمواج في مجراها مَدًّا وجَزْرًا، أو مثلما تتحرك الأنغام في لحنها جَوَابًا وقَرَارًا، وتَنْسَلِكُ كلُّ مجموعة في فقرتها بسِلْك التَّضْمين، أو بسِلْك التَّدْوير، أو بسِلْك التَّضْمين والتَّدْوير جميعًا معًا.

أما التَّضْمين فهو مصطلح عَروضي قافَوِيّ على تعليق كلمة قافية البيت بما بعدها تعليقا نَحْوِيًّا، تنجذب به الأبيات بعضها إلى بعض، وكأنما أُودِعَ السابق منها في ضِمْن اللاحق؛ فلا يستقر فيها وقوف إلا على قافية آخرها، كما يستقر الوقوف على قافية البيت الواحد.

ولقد اتسع التضمين للعلاقات النحوية المتعددة المختلفة، غير منحصر فيما بين كلمة القافية وما بعدها، وتَدَرَّجت درجاته على وَفْق درجات وثاقة هذه العلاقات النحوية؛ ووجب على طالب علم الشعر أن يحتكم إليه في تَمْييز الفِقَر وتَقْديرها[2].

---

[1] صقر: ز=٤١٣.

[2] صقر: ن=٢٠١.

أما التَّدْوير فهو مصطلح عَروضي وَزْنيّ على إشراك شطري البيت في كلمة واحدة تنقسم عليهما، وينجذب بها بعضهما إلى بعض، وكأنما أُدير العَجُزُ (اللاحق) منهما على الصَّدْر (السابق)؛ فلا يستقر بينهما وقوف إلا على قافية البيت من آخر العَجُز.

ولقد اتسع التدوير لاشتراك الأبيات أنفسها من أطرافها في الكلمات المنقسمة، غير منحصر في اشتراك شطري البيت، وصار في أصل فلسفة الشعر الحديث الساعية إلى تمثيل الموسيقى الحديثة، من بعد أن كان من فلتات الشعر القديم الشاذة عن تمثيل الموسيقى القديمة، ووجب على طالب علم الشعر أن يحتكم إليه في تمْييز الفِقَر وتَقْديرها[1].

ولا يخفى أن انسلاكَ أبيات الفقرة الواحدة بِسِلْك التضمين يدل على ترابطها الباطن، وانسلاكها بِسِلْك التدوير يدل على ترابطها الظاهر، وانسلاكها بِسِلْكَي التضمين والتدوير جميعا معا يدل على ترابطها الباطن والظاهر، وهذا أوثق الترابط.

وإذا حرص طالب الشعر على وِتْرِيَّة الفصل اختلفَ مِنْ داخله مِقْدارا الفقرتين، فربما خَفَّ عليه الإنكارُ فزاد مقدار فقرته، وثَقُلَ عليه الإثباتُ فنقص مقدار فقرته، والعكس بالعكس.

وفي أثناء تشابه حركة الفقرتين ازْدِواجًا وتَكامُلًا وحركة الأمواج في مجراها مدا وجزا أو حركة الأنغام في لحنها جوابا وقرارا، لا تَلْزَمُ ترتيبا واحدا إنكارا فإثباتا أو إثباتا فإنكارا، لأنها تجري من عمل طالب الشعر مَجْرى طَبيعتِه

---

[1] صقر: ط=١٣٣.

النفسية وصَنْعته الفنيَّة جميعا معا، وهما ذَوَاتَا حركَتَيْن تختلفان كما تأتلفان، فربما جَرَتْ حركةُ الفقرتين في أصلها مجرى طبيعته النفسية، ثم غَيَّرَتْها صَنْعَتُه الفنيَّةُ.

وينبغي لطالب علم الشعر أن يضبط الفِقَر بالفصول كما يضبط الفصول بالفقر، فإنه إذا كان الفصل هو الإطار الذي يحيط بالفقر لتتحرك من داخله ولا تخرج عنه، فإن الفقر هي مجموعات الأبيات المترابطة التي تملأ الفصل وتُلَوِّنُه ليستقل بمعناه ومبناه، عن سائر الفصول.

على حركة فِقَر الفصول إِنْكارًا فإِثْباتًا أو إِثْباتًا فإِنْكارًا، ينبسطُ سلطانُ قانون الفِقْرة، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

قَانُونُ الْجُمْلَةِ

إن الإنكارَ والإثبات اللَّذَيْنِ تدور عليهما فِقَرُ فصول القصائد، هما وَجْهَا الفائدة التي لا تُسْتفاد إلا من الجُملة النَّحْوية؛ إذ إنها مُرَكَّب لُغَوِيٌّ مِنْ عُنْصُرَيْنِ مُتَكَامِلَيْنِ: مُسْنَد إِلَيْه، ومُسْنَد. ومَهْمَا يَنْضَفْ إِلَيْهِمَا أَحَدهمَا أَوْ كِلَيْهِمَا، مِنْ عَنَاصِرَ أُخْرَى: مُكَمِّلات (مُتَعَلِّقَات)، أَوْ مُلَوِّنَات (أَدَوَات)- يُمْكِنْ تَمْيِيزُ مِقْدَارٍ مِنَ الْعَنَاصِرِ مُشْتَمِلٍ عَلَى الْمُسْنَد وَمَا انْضَافَ إِلَيْه، مِنْ مِقْدَارٍ آخَرَ مُشْتَمِلٍ عَلَى الْمُسْنَدِ إِلَيْهِ وَمَا انْضَافَ إِلَيْه، لِيَسْتَمِرَّ انْقِسَامُ الْجُمْلَةِ عَلَى زَوجَيْنِ مِنْ مَقَادِيرِ الْعَنَاصِرِ مُتَكَامِلَيْنِ: أَحَدُهُمَا هُوَ مَا يُنْكَرُ عَنْهُ أَوْ يُثْبَتُ لَهُ، وَالْآخَرُ هُوَ مَا يُنْكَرُ أَوْ يُثْبَتُ.

ولقد اجتمعت الجملة والبيت العمودي على ذلك الازدواج، وائتلفت بينهما الأزواج؛ فاستقلَّ صَدْر البيت أحيانا بأحد مِقْدَارَيْ عناصر الجملة، لِيستقلَّ العَجُز بالآخر، حتى تَدَاعَى طُولا الجملة والبيت (دَعَا كُلٌّ منهما الآخَر) أولَ إِقْبال طالبِ الشعر على قصيدته، ثم اقْتَرَنَ طولُ الجملة فيما بعدُ بطول البيت.

ولما كان في أطوال بيت الشعر العمودي، الوَافِي والمَجْزُوءُ والمَشْطُورُ والمَنْهُوكُ والمُوَحَّدُ- كانت في أطوال الجملة النحوية، قَرَائِنُها كُلِّها. ثم خَطَرَتْ لطالب الشعر قرينةُ كلِّ بيت من هذه الأطوال المختلفة، في أثناء إقباله على غيره؛ فكان إذا خَطَرَتْ له قرينةُ القصير في أثناء إقباله على الطويل أَضَافَ إليها غيرَها، ووَزَّع الجملَ المتعددة على أرجاء البيت الواحد- وإذا خَطَرَتْ له

قرينةُ الطويل في أثناء إقباله على القصير حَذَفَ منها بَقِيَّتَها مستغنيًا بما ذكر عما حذف، أو وَزَّعَ أجزاء الجملة الواحدة على الأبيات المتعددة.

ولقد ساعدَتْ طالبَ الشعر على تنسيق الجمل المتعددة وأجزاء الجملة الواحدة، أساليبُ رَبْطٍ مختلفةٌ، يُجاوِرُ بعضُها الجملةَ أو جُزْءَها بالجملةِ أو جُزْئِها، كأساليب العطف والاستئناف- ويُدَاخِلُ بعضُها الجملةَ أو جُزْءَها بالجملةِ أو جُزْئِها، كأساليب الاعتراض والشرط[1].

تلك أربع درجات من ترابط الجمل المتعددة وأجزاء الجملة الواحدة، المُوَزَّعة بالأساليب السابقة على الأبيات المتعددة، تَتَصاعَدُ وَثاقةُ عَلاقاتِها النحوية، من الدرجة الأولى إلى الدرجة الرابعة، على النحو الآتي:

١ تَجَاوُر الجملِ المتعددة.
٢ تَدَاخُل الجملِ المتعددة.
٣ تَجَاوُر أجزاءِ الجملة الواحدة.
٤ تَدَاخُل أجزاءِ الجملة الواحدة.

أربع درجات من سُلَّم التَّرابُط الطويل، كُلَّما تُجُووِزَتْ درجةٌ إلى ما بعدها اشتدَّ تضمينُ الأبياتِ بعضِها في بعض، حتى التبسَتْ بعضُ الجمل الكبرى بالفِقَر؛ فاتسعت لبعض الجمل الصغرى، ووجب على طالب علم الشعر ألا ينخدع بإطار الجملة الكبرى، عما في داخله مِن جُمَل صغرى.

لقد جرى مُتلَقُّو الشعر العمودي أحيانًا على انتزاع البيت من قصيدته لإِشْهادِه على ما يتداولونه من أفكار؛ فعاقهم عن ذلك تضمينُ الأبيات ولا

---

[1] صقر: د=١١١-١٤٧.

سيما إذا كان من الدرجات العليا، حتى حَرَصَ طلابُ الشعر على عدمِ تضمين الأبيات التي يُجَهِّزُونها لانتزاع المتلقين، ليستقل كلُّ بيتٍ بجملته- أو تخفيفِ تضمينها، ليسهل على المتلقين إكمال نقصها.

أما مُتَلَقُّو الشعر الحديث فقد وَطَّنُوا أنفسهم دائمًا على أن تكون القصيدة كالبيت الواحد، فعاقهم عن ذلك تخفيفُ التضمين بَلْهَ عدمَ التضمين، حتى حرص طلاب الشعر الحرِّ من شدَّة تضمين الأبيات (أشباه مقادير الأبيات العمودية)، على شُمول القصيدة كلّها أحيانًا بجملة واحدة[1].

على حركة جُمَل الفِقَر مُتَجَاوِرَةً ومُتَدَاخِلَةً، ينبسطُ سلطانُ قانونِ الجُمْلة، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علمِ الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

---

[1] صقر: د=١١١-١٤٧.

قَانُونُ التَّعْبِيرِ

يجري مُتَلَقُّو الشعر في إدراك معنى الجملة ووزن البيت، مجرى واحدا؛ فكما يدركون وزن البيت بتمييز بعض تفعيلاته المترابطة المتكاملة، ولا يكتفون بتمييز تفعيلة واحدة- يدركون معنى الجملة بتمييز بعض كلماتها المترابطة المتكاملة، ولا يكتفون بتمييز كلمة واحدة. وربما قيس ذلك أحيانًا بأن ما يميزونه من تفعيلات البيت هو ما يجوز إذا اقْتُطِع وحدَه وهُيِّئَ قليلا أن يكون بيتا مقبولا[١]، وأن ما يميزونه من كلمات الجملة هو ما يجوز إذا اقْتُطِع وحدَه وهُيِّئَ قليلا أن يكون جملة مقبولة، وهذا هو التَّعْبِيرُ اللُّغَوِيُّ النَّحْوِيُّ، ولا يمتنع أن يُسَمَّى ذاك التَّعْبِيرَ الْعَرُوضِيَّ الْوَزْنِيَّ.

إن منزلة التعبيرين كليهما لَبَيْنَ منزلتين؛ فمنزلة التعبير العروضي الوزني بين منزلتي البيت والتفعيلة، ومنزلة التعبير اللغوي النحوي بين منزلتي الجملة والكلمة. وكما ائتلفت الجملة والبيت حتى تَدَاعَى طُولاهما (دَعَا كُلٌّ منهما الآخَرَ)، ثم اقْتَرَنَ طولُ الجملة بطول البيت- يأتلف التعبيران حتى يَتَدَاعَيَا ثم يتطابقا، ويجب على طالب علم الشعر أن يراعي هذا الائتلاف كما راعى ذاك.

وإذا تَطابَقَ التعبيران اتَّحَدَا، وجاز الكلام فيهما على تعبيرٍ واحدٍ عروضيٍّ وزنيٍّ لغويٍّ نحويٍّ مَعًا، مُتَنَوِّع على نوعين:

---

[١] الفارابي، د ت: ١٠٨٩-١٠٩٠.

١ تَعْبِيرٌ اصْطِلَاحِيٌّ مُحَدَّدٌ، يكرر فيه طالب الشعر بعض التعبيرات المَثَلِيَّة (المؤثرة السائرة)، المعهودة في مواضع معينة من الأبيات (أَوَائِلِهَا، أو أَوَاخِرِهَا).

٢ تَعْبِيرٌ سِيَاقِيٌّ مُجَرَّدٌ، يخضع فيه طالب الشعر لبعض الأوضاع التعبيرية التَّوَارُدِيَّة (المتلاقية المتوافقة)، المأمولة لمواضع الأَزَمات من الأبيات (مَضَايِقِهَا، أو شَدَائِدِهَا).

في النوع الأول تَتَجَلَّى كَرَامةُ بعض التعبيرات الناجحة على طالب الشعر، المأثورة عن سلفه الصالح من فحول الشعراء ذوي التعبيرات السابقة الباهرة الغالبة، التي إذا ما استعملها في أوائل أبياته طرب لها المتلقون وحضرهم تاريخها البديع المثير الممتع، وسبقوا إلى تكملة الأبيات على ما عرفوا من قبل، فإذا طالبُ الشعر يخالفهم إلى تكملتها على أنحاء أخرى، فيزدادون طَرَبًا- وإذا ما استعملها في أواخر أبياته اصطدم بها المتلقون، وارتدُّوا طِرابًا يُفَتِّشون عما بين الحاضر والماضي من جوامع وفوارق.

وفي النوع الثاني تَتَجَلَّى كَرامةُ بعض الأوضاع التعبيرية النافعة على طالب الشعر، المُغْرِية بقدرتها على سَدّ كُلّ خَلَلٍ يَخْتَلُّ منه فجأةً ورَأْبِ كُلّ صَدْعٍ، وتَجْريئِه على المُضِيّ في شأنه وتأييده عليه- التي إذا ما استعملها في مضايق أبياته استحسنها المتلقون من حيث يعدُّون الْإِيغَالِ عندئذ في المعنى المراد دليل ثبات

طالب الشعر[1]، وإذا ما استعملها في شدائد أبياته استقبحوها من حيث يعُدُّون اسْتِدْعَاءَ معنًى غير مراد دليل اضطراب طالب الشعر[2].

ربما كان استعمال أحد نوعي التعبير العروضي الوزني اللغوي النحوي، أَيْسَرَ على طالب الشعر أحيانا من الآخر وأَعْجَلَ إليه، أو أحظى لدى المتلقين- ولكن لا ريب لديَّ في رجوع كثير من تعبيرات النوع الأول (الاصطلاحي المحدد) في أصلها، إلى تعبيرات النوع الآخر (السياقي المجرد).

على حركة تعبيرات الجُمَل اصْطِلاحيَّةً وسِياقيَّةً، ينبسطُ سلطانُ قانونِ التَّعْبيرِ، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

---

[1] التبريزي، ١٩٦٩: ١٧٩.

[2] القيرواني، ١٩٨١: ٢/٧٣.

قَانُونُ الْكَلِمَةِ

بين الكلمة والتعبير اللغوي والجملة والفقرة اللغوية والفصل اللغوي والنص والكتاب والجمهرة اللغوية (الأعمال اللغوية الكاملة)، من العلاقات مثل التي بين التفعيلة والتعبير العروضي والبيت والفقرة العروضية والفصل العروضي والقصيدة والديوان والجمهرة العروضية (الأعمال العروضية الكاملة)؛ يشتمل كل مُفْرَدٍ من مُفْرَدات هاتين الطائفتين على ما قبله، ويشتمل عليه ما بعده، ولا يمتنع عليهما جميعا الذهابُ إلى أبعد من ذلك صعودا وهبوطا، حتى يعثر من أوغل فيما قبل الكلمة والتفعيلة على ما لا يكاد يَتَنَاهَى صِغَرًا، ويعثر من أوغل فيما بعد الجمهرتين اللغوية والعروضية على ما لا يكاد يَتَنَاهَى كِبَرًا- ويقفا جميعا على طبيعة التراث الإنساني المتكاملة المتنامية المتوالية، التي لا يستغني كل مركب فيها عن مفرده، ولا يَتَمَيَّزُ كل مفرد حتى يَتَمَيَّزَ مركبه.

من داخل التعبير اللغوي المستقل تميز الكلمات التي تتشارك في تكوينه وتتكامل، حتى يستطيع من شاء، أن يصنفها على اسم وفعل وحرف، كما صنفها اللغويون القدماء- أو على اسم وصفة وفعل وضمير وخالفة وظرف وأداة، كما يصنفها اللغوين المحدثون[1].

ومن داخل التعبير العروضي المستقل تميز التفعيلات التي تتشارك في تكوينه وتتكامل، حتى يستطيع من شاء، أن يصنفها على وَتِدِيّة (مبدوءة بوتد)،

---

[1] حسان، ١٩٧٩: ٩٠.

وسَبَبيَّة (مبدوءة بسبب)، كما صنفها العروضيون القدماء- أو على خُماسيَّة (متكوِّنة من خمسة أحرف)، وسُباعيَّة (متكوِّنة من سبعة أحرف)، كما يصنفها العروضيون المحدثون[1].

ولكن من داخل التعبير العروضي اللغوي المزدوج تتميز التفعيلة الكَلِميّة نُطْقًا بسَكْتة خفيفة من قبلها وسَكْتة خفيفة من بعدها -وإن وَضَحَت السَّكْتتان حينًا إحداهما أو كلتاهما، وخَفِيَتا حينًا إحداهما أو كلتاهما- ويجري العُرْف الكتابي على تمييزها رسمًا بمسافة بياض من قبلها ومسافة بياض من بعدها.

ولقد ينبغي لطالب علم الشعر أن يراعي ما في تمييز التفعيلة الكلمية نطقًا ورسمًا على النحو السابق، من حفاوة بما تؤديه وزنًا ومعنًى[2]، من حيث يتوقف عندها المتلقي على رغمه، ليتقبَّل أَثَرَيْها الآتيين:

١ تَوْضِيح الْوَزْن وَتَثْبِيته، فإن في تمييز التفعيلة الكلمية من قطع توالي التفعيلات المتشابكة، ما يُنبِّه المتلقي على خصوصية الوزن الذي تشارك في أدائه، ويُمَكِّنه من نفسه.

٢ تَوْضِيح الْمَعْنَى وَتَثْبِيته، فإن في تمييز التفعيلة الكلمية من قطع توالي الكلمات المتشابكة، ما يُنبِّه المتلقي على خصوصية المعنى الذي تؤديه بعض الكلمات، ويزيد عنايته به.

وليس في التفعيلات الكَلِميّة أخطر شأنا مما في أطراف الأبيات، إذ تطمئن قبل الطرف الأول وبعد الطرف الآخر سَكْتَةٌ واضحة لا تختفي، تُوَفِّر

---

[1] صمود، ١٩٨٦: ٢٢-٢٣.

[2] الطيب، ١٩٩١: ٢/٣٢٧.

على التفعيلة الكلمية نصف ما تميز به، حتى إذا ما قام قائم القوافي بلغ تميز التفعيلات الكلمية أَوْجَهُ، ولم يعد لها بعدئذ من مُرْتَقًى ترتقي إليه؛ فأما إذا وُفِّق فيها طالب الشعر إلى تأثير الأَثَرَيْنِ السابقين (تَوْضِيح الْوَزْن وَتَثْبِيته، وتَوْضِيح الْمَعْنَى وَتَثْبِيته)، فإنه يُشْرِفُ عندئذ على المتلقين من مُرْتقاه الرفيع، وأما إذا أخفق فيها فإنه يهوي منها في مكان سحيق[1].

وكما بلغ اهتمام طالب الشعر بتفعيلات القوافي الكلمية أحيانا، أن يُجَهِّزها بين يدي إقباله على أبياتها لِيَطْمئِنَّ به سعيُه إليها -حتى وُضِعَتْ لتأييد مَسْعاه المعاجمُ القافوية- ينبغي لطالب علم الشعر أن يَحْتَكِم إليها في تمييز أسلوب طالب الشعر، وإنزاله منزلته من التوفيق والإخفاق[2].

على حركة كَلِم التعبيرات أَطْرافيَّةً وأَحْشائيَّةً، ينبسطُ سلطانُ قانونِ الكَلِمَة، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

---

[1] المعري، ب=١٥٦.

[2] الطرابلسي، ١٩٨١: ٢٣٨، ٤٥٥، ٤٥٦-٤٥٧، ٥١٨-٥١٩.

قَانُونُ الْمَقْطَعِ

لا يخرج ما يُنْطَق من الأصوات اللغوية العربية في زَفْرَةِ هواء واحدة، عن أن يَتَكَوَّنَ به أَحَدُ هذه المقاطع الستة:

١ قَصِيرٌ [س (ساكن) +ح (حركة)]،
٢ طَوِيلٌ مَفْتُوحٌ [س+ح+ح]،
٣ طَوِيلٌ مُغْلَقٌ [س+ح+س]،
٤ مُسْتَطِيلٌ مُغْلَقٌ بِسَاكِنٍ وَاحِدٍ [س+ح+ح+س]،
٥ مُسْتَطِيلٌ مُغْلَقٌ بِسَاكِنَيْنِ [س+ح+س+س]،
٦ مُتَطَاوِلٌ [س+ح+ح+س+س].

ومن المقاطع القصيرة والطويلة وحدها (١، ٢، ٣)، تتكون الكلمات في وَصْل نُطْقها الأصيل، فأما سائر المقاطع (٤، ٥، ٦)، فتَعْرِضُ لها في وَقْف نُطْقها عُرُوضًا لا يقاس عليه، غير ما يكون في وَصْل نُطْقها من عُروض المقطع المستطيل المغلق بساكن واحد (٤)، إذا أَصَابَها إِدْغَامٌ بعد مقطعها الطويل المفتوح (٢)، ولا يلبث الناطق أن يصطنع مِنِ اختلاس المَدّ أو هَمْزِهِ أو تخفيف الإدغام، ما يعالج به استطالة هذا المقطع على كلماته، ليتصل نطقها بمقاطعها القصيرة والطويلة سهلا سريعا، بلا تَحَبُّس ولا تَعَثُّر[1].

---

[1] صقر: أ=١٦٢.

ولا تخرج عن ذلك التفعيلاتُ العروضية على اختلاف بحور أبياتها، لا في هيئاتها القياسية (العلمية النظرية) القليلة السالمة:

١ فَعُولُنْ [١+٢+٣]،
٢ مَفَاعِيلُنْ [١+٢+٢+٣]،
٣ فَاعِلَاتُنْ [٢+١+٢+٣]،
٤ فَاعِلُنْ [٢+١+٣]،
٥ مُسْتَفْعِلُنْ [٣+٣+١+٣]،
٦ مُفَاعَلَتُنْ [١+٢+١+١+٣]،
٧ مُتَفَاعِلُنْ [١+١+٢+١+٣]،
٨ مَفْعُولَاتُ [٣+٢+٢+١]،
٩ مُسْتَفْعِ لُنْ [٣+٣+١+٣]،
١٠ فَاعِ لَاتُنْ [٢+١+٢+٣]-

ولا في هيئاتها الاستعمالية (الفنية التطبيقية) الكثيرة المُغيَّرة بتقصير المقاطع الطويلة وتطويل القصيرة وفتح المغلقة وإغلاق المفتوحة، ثم لا في وصل نطقها أوائلَ الأبيات وأواسطَها مُتَكَوِّنَةً من المقاطع القصيرة والطويلة وحدها (١، ٢، ٣)، ولا في وقف نطقها أواخرَ الأبيات مُتَعَرِّضَةً للمقاطع الطويلة والمستطيلة؛ ومن ثم كان في تمثيل مجاميع المقاطع العروضية برموز التفعيلات، تنبيهٌ قوي واضح على استمرار النظام اللغوي، على رغم ما يصطنعه بها النظام العروضي من تحديد وترتيب وتهذيب؛ فإنه إنما ينشئ إيقاعه الخاص، من داخل إيقاع اللغة العام.

ومن خلال نظام المقاطع المستمر يستطيع طالب الشعر أن يزيد في الوصل مقدارَ المقاطع القصيرة فيحدث من سرعة الإيقاع ما يلائم بعض المقامات، أو ينقصه فيحدث من بطء الإيقاع ما يلائم غيرها، وأن يزيد في الوقف مقدارَ المقاطع المستطيلة المغلقة بساكن واحد فيحدث من انبساط المفاصل ما يلائم بعض المقامات، أو ينقصه فيحدث من انقباض المفاصل ما يلائم غيرها؛ وينبغي لطالب علم الشعر أن يختبر ذلك، فيثبته، أو ينفيه[1].

وربما ارتاب طالب علم الشعر في اجتماع اللغة والعروض على نظام مقطعي صوتي مستمر، بما افترقا في الموضعين الآتيين:

١ وَقْف نُطْقِ الْكَلِمَاتِ بِالْمَقْطَعِ الْمُتَطاوِلِ؛ فإنه مفتقد في وقف نطق التفعيلات.

٢ وَقْف نُطْقِ التَّفْعِيلَاتِ بِالْمَقْطَعِ الطَّوِيلِ الْمَفْتُوحِ؛ فإنه مفتقد في وقف نطق الكلمات إلا مظاهر معدودات.

ولكنه ينبغي أن يعتمد على فِقْدان الموضع الأول بالعروض دون اللغة، في التنبيه على أن الناطق يصطنع بهذا المقطع في وقف نطق الكلمات من الاختلاس والتخفيف ما يعالج به تطاول المقطع المتطاول، مثلما اصطنع في وصل نطقها ما عالج به استطالة المقطع المستطيل، ليظل الوقف بعَقِب الوصل غيرَ بعيد.

وكذلك ينبغي أن يعتمد على وِجْدان الموضع الآخر بالعروض دون اللغة، في التنبيه على أن وقف نطق الكلمات بالمقطع الطويل المفتوح، الغالب

---

[1] صقر: ح=٤٣.

من قديم إلى حديث على كلمات قوافي الشعر العمودي، كان من وجوه الوقف القديمة العامة الثابتة بالسماع المُوَثَّق[1]، ولكنه انحسر عن سائر الكلام بقانون التطور اللغوي العام إلا مظاهر معدودات، واستمر في الشعر بقانون التقاليد الفنية المحافظة.

على حركة مقاطع الكَلِم قَصيرةً وطَويلةً ومُستطيلةً ومُتَطاوِلةً، ينبسطُ سلطانُ قانونِ المَقْطَعِ، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

---

[1] سيبويه، ١٩٨٨: ٤/١٦٧.

قَانُونُ الصَّوْتِ

من داخل المقاطع التي تتشارك في تكوينها الأصوات، يختص كل صوت بخصائصه النطقية وخصائصه الاستعمالية. وعلى رغم أوهام استواء هذه الخصائص في النظام المقطعي عند بعض العروضيين واللغويين، لا يهملها طالب الشعر، لا في أصوات كلمات القَوَافِي التي يبوح فيها بمشاعره، ولا في أصوات كلمات المَفَاتِيح التي يكتم فيها مشاعره -ولا يمتنع أن تكونها كلمات القوافي- ولا في أصوات كلمات الطَّوَايا التي لا ينتبه هو نفسه إلى ما تشتمل عليه من مشاعره؛ ومن ثم ينبغي لطالب علم الشعر ألا يهملها.

فمن خصائص الأصوات النطقية:

١ المَخْرَجُ (الشفة، أو الأسنان، أو اللثة...)، الذي يتلاصق فيه -أو يتقارب- بعض أعضاء النطق.

٢ والصِّفَةُ (الشدة، أو الرخاوة، والجهر أو الهمس، والتفخيم أو الترقيق...)، التي تَتَهَيَّأُ فيها سائرُ أعضاء النطق على هيئات خاصة.

ولا ريب في أن الأصوات حين تجتمع في المقاطع، يؤثر بعضها في بعض مخرجا وصفة، فيقيمه أو يحرفه، ويقويه أو يضعفه. ولكن على حسب خصائص كل صوت في نفسه من غير تأثير غيره، تتدرج قوة إسماعه في سُلَّمٍ

سداسي الدرجات، من صوت عديم الإسماع، إلى صوت أحادي قوة الإسماع، فثنائي قوى الإسماع، فثلاثيها، فرباعيها، فخماسيها[1].

ومن خصائص الأصوات الاستعمالية:

١ الْمَادَّةُ (ما يشتمل عليه كثيرا أو قليلا أو نادرا، من مفردات المعجم)، التي يأنس إليها طالب الشعر، أو يستوحش منها.

٢ الْإِيحَاءُ (ما يُخْطِره بالأذهان من حقول لغوية دلالية، وظواهر كونية طبيعية)، الذي يستلهم به طالب الشعر الأشياء، أو يحيل عليها.

وكلتا الخصائص النطقية والاستعمالية مترابطتان، تؤثر كل منهما في الأخرى، وتتأثر بها. أما أثر الخصائص النطقية في الخصائص الاستعمالية فواضح من حيث يكثر طالب الشعر الهادئ من استعمال الأصوات السهلة الرخوة المهموسة المرققة وما إليها، على حين يكثر طالب الشعر الثائر من استعمال الأصوات الصعبة الشديدة المجهورة المفخمة وما إليها.

وأما أثر الخصائص الاستعمالية في الخصائص النطقية فغامض من حيث يَتَوَسَّع طالب الشعر الهادئ في تَوْلِيدِ مَوَادِّ الأصوات السهلة الرخوة المهموسة المرققة وما إليها، بعضها من بعض- على حين يَتَوَسَّع طالب الشعر الثائر في تَوْلِيدِ مَوَادِّ الأصوات الصعبة الشديدة المجهورة المفخمة وما إليها، بعضها من بعض.

أما في كَلِمات القَوَافِي فيَلْتَزِم طالب الشعر من الأصوات ما يساعده على إقرار أبياته على قرارات صحيحة متلائمة؛ ومن ثم تختلف في تقديره

---

[1] أيوب، ١٩٦٨: ١٣٥-١٣٦.

الأصوات، وتتصنف على أصناف مختلفة الاعتبارات. وأما في كَلِمَات المَفَاتِيح فيَتَمَسَّك طالب الشعر من الأصوات بكل ما يَنْشُر له ذِكْرَ ما يُحِبُّ من الطَّيِّبات، أو يَفْضَح له ذِكْرَ ما يكره من الخَبَائِث، ولا تكاد كلمات القوافي تخلو من كلمات المفاتيح، وعندئذ تُنادي القراراتُ الجواباتِ. وأما في كَلِمَات الطَّوَايَا فيَتَفَلَّت من طالب الشعر من الأصوات ما يوافق ذلك أو يخالفه.

على حركة أصوات المقاطع صَعْبةً أو سَهْلةً وقَوِيَّةً أو ضَعيفةً وظاهرةً أو خَفِيَّةً، ينبسطُ سلطانُ قانونِ الصوت، ويراعيه وُجودًا وعَدَمًا طالبُ علم الشعر، لأن طالب الشعر يخضع له عَفْوًا وقَصْدًا.

تَوَالِي الْقَوَانِينِ وَتَرَابُطُهَا

تشتمل نظرية النصية العروضية إذن على تسعة قوانين متوالية مترابطة، ربما قال فيها بأَوَّلِيَّة قانون الصوت مَن احتجَّ مِنْ طلاب علم الشعر بسَبْق حدوث الصوت المفرد نفسه قياسا إلى مَوادّ سائر القوانين، وبثَانَوِيَّة قانون المقطع مَن احتجَّ بتَرَكُّب المقطع نفسه من بعض الأصوات السابقة، وبثَالِثِيَّة قانون الكلمة مَن احتجَّ بتَرَكُّب الكلمة نفسها من بعض المقاطع السابقة، وبرَابِعِيَّة قانون التعبير مَن احتجَّ بتَرَكُّب التعبير نفسه من بعض الكلمات السابقة، وبخَامِسِيَّة قانون الجملة مَن احتجَّ بتَرَكُّب الجملة نفسها من بعض التعبيرات السابقة، وبسَادِسِيَّة قانون الفقرة مَن احتجَّ بتَرَكُّب الفقرة نفسها من بعض الجمل السابقة، وبسَابِعِيَّة قانون الفصل مَن احتجَّ بتَرَكُّب الفصل نفسه من بعض الفقر السابقة، وبثَامِنِيَّة قانون الطول مَن احتجَّ باكتمال الطول نفسه بَعْدَما يتَرَكَّب النص من الفصول السابقة، وبآخِرِيَّة قانون المجال مَن احتجَّ بتَرَكُّب المجال نفسه ممَّا يَحْتَشِد من النصوص السابقة.

ولا ريب في أن القائل بذلك قد انتبه إلى طَرَفٍ من ترابط القوانين في أثناء ما احتجَّ به لتواليها، ولكنه غفل بتواليها المادي التاريخي، عن تواليها التفكيري الحيوي؛ فإنه إذا جاز قوله على حَرَجٍ في عمل طلاب الشعر الأوائل، لم يجز في عمل طلاب الشعر الأواخر، الذين استوعبوا من تراث الأوائل المُتَنامي بتراثهم، ما صار يُخْطِرُ لهم التعبيراتِ قبل الكلمات بَلْهَ المقاطعَ والأصواتَ، بل ربما أَخْطَرَ لهم الجملَ الكاملة -ولاسيما أن كثيرا من التعبيرات

إذا اقْتُطِعت وحدَها وهُيِّئَت قليلا كانت جملا مقبولة- في خلال ما يستغرقهم من الفقر والفصول والأطوال والمجال، التي لا يستطيعون دونها حيلة ولا يهتدون سبيلا، ولا أدلَّ على ذلك من سَلْسَلَة الكلام عن هذه القوانين التسعة فيما سبق (قانون المجال،...، قانون الصوت)، على عكس ما يقتضيه تواليها المادي التاريخي (قانون الصوت،...، قانون المجال). وربما كان مِنْ عَفْو التوفيق التعبيرُ بتوالي هذه القوانين عن ترتيبها؛ إذ "التَّوَالي" كلمة من الأضداد، تدل على السَّبْق واللَّحاق كليهما والإقبال والإدبار، ومن حكمة طالب علم الشعر أن يُراعِيَ بذلك كلَّ قانون من هذه القوانين التسعة، مُتَقَدِّمًا من خَلْفٍ إلى أمامٍ، ومُتَأَخِّرًا من أمامٍ إلى خَلْفٍ، حتى يقف على حقيقة عمل طالب الشعر.

وعلى رغم ما في توالي هذه القوانين التسعة من طلاقة الحركة التفكيرية الحيوية، تنضبط برباط واحد ذي طرفين: طرف يَشُدُّ كلَّ قانون إِلَى غيره حتى لا يستغني في وجوده عن وجوده، وطرف يَشُدُّهُ عَنْهُ حتى يَتَمَيَّز بوجوده عن وجوده- هو رباط هذه النظرية الواحدة (نظرية النصية العروضية)، التي تؤلف بين هذه القوانين كلها، على مبدأ واحد (طبيعة وجود القصيدة)، ينبغي أن ينطلق منه طالب علم الشعر، وأن يدور عليه.

الْفَصْلُ الْحَادِيَ عَشَرَ
مُصْطَلَحَاتُ النَّصِّيَّةِ الْعَرُوضِيَّةِ
بَيْنَ الْقَدَامَةِ وَالْحَدَاثَةِ

خُلَاصَةُ الْفَصْلِ

مقياس قيمة كل علم دوام تطوره؛ فإذا خُيِّل لأهله أنه اكتمل جفَّ وذوى وسقط من شجرة الحضارة، وإذا بقي يتطلع إلى إجابةِ أسئلةٍ وسؤالِ غيرِها ازدهر وتألق وسمق إلى ذروة شجرة الحضارة! وهو كلما مضى في هذه السبيل ظهرت له ظواهر وتعددت من تحتها مظاهر لم تخطر له من قبل ببال، وجعل في رؤيتها وتحليلها وفهمها يتلمَّس وجه التعبير الصحيح عنها؛ فمرة يجد في طوايا تراثه ما يكفيه، ومرة يجد ما يمكن إذا عالجه قليلا أن يكفيه، ومرة يفتقد ذلك فيضعه وضعا أوليا وصفيًّا، ثم لا يلبث إذا ما عالجه أن يتثقَّف ويستقر. ولقد ينبغي ألا نُخلي أيا من تلك المحاولات من فضيلة التوليد؛ فليس من فتَّش في طوايا تراثه حتى اكتشف ما يكفيه بأقلَّ فضيلةَ توليد ممن افتقده فوضعه، ولا من عالج ما وجده في طوايا تراثه حتى اكتفى به بأقلَّ فضيلةَ توليدٍ كذلك ممن عالج ما وضعه غيره حتى تثقف واستقر؛ فلا غنى بحاضر العلم إذن عن أي من هؤلاء الأربعة: مكتشف المصطلح القديم، ومعالج المصطلح القديم، وواضع المصطلح الحديث، ومعالج المصطلح الحديث. و"نظرية النصية العروضية" وتطبيقاتها وهي غير منقطعة من تراث علم عَروض الشعر العربي الأصيل، ميدانٌ حديث فسيح، من شاء اختبر فيه ذلك؛ فتقدم شوطا بتأمل النِّتاج المصطلحي وتحليله ونقده، تتنازعه منازع القدامة والحداثة المختلفة، التي ينبغي أن تأتلف على ما يطور العلم فيُحييه؛ فليس أدلَّ من عملٍ ادعى الابتكار حتى محاولة تسجيل براءة اختراع!

عِلْمُ الْعَرُوضِ

مثل الصعود في عمارة شاهقة من خلال طوابقها، يطور العالم علمه: يصعد في عمارة علمه من خلال طوابق أطواره، ولكنه لا يصل إلى سطح؛ فإما أنها لا سطح لها، وإما أنه كلما صعد طابقا ازداد عليه آخر؛ فهو صعود لا ينقطع! يتلبث عند كل طابق، يتطلع منه إلى الأفق؛ فيرى من الطابق الأول ما لم يكن يرى من الأرض، ومن الثاني ما لم يكن يرى من الأول، ومن الثالث ما لم يكن يرى من الثاني،...، وهكذا دواليك؛ فلا يكاد يفرح بما حصَّل أولا، حتى يستصغره إلى ما حصل ثانيا، ولا بما حصل ثانيا حتى يستصغره إلى ما حصل ثالثا،...، وهكذا دواليك أيضا!

أما أن يستصغر ما حصَّل من قبل إلى ما حصَّل الآن فحق لا يُلام عليه، وأما أن يحتقره فباطل لا يُقبل منه؛ إذ ليس للدرجة الثانية من السُّلَّم على الدرجة الأولى من فضل إلا مثل ما للأولى على الثانية، بل ربما استغنى بالدرجة الأولى مستعملُ السلم في نيل بعض أغراضه، أو لم يكن لبعض مستعملي السلالم من الأغراض إلا ما تكفي فيه الدرجة الأولى!

ولقد كان علمُ العَروض (منهج البحث عن طبيعة وُجود الأوزان والقوافي في الشعر العربي، تَوَصُّلًا إلى ضوابطها)، عِلْمًا جُزْئِيًّا يتطلع فيه العروضيّون من طوابق عمارة العلم الشاهقة السُّفْلَى، إلى التحليل والتركيب والتقويم، فيشتغلون بالأبيات المفردة، يستشهدون بها على صور الأوزان والقوافي التي وجدوها فيما اطلعوا عليه من شعر تختلف باختلاف تفعيلات أشطارها وأجزاء قوافيها، ويتنافسون في تعديدها، حتى ورث ذلك كله عنهم

أستاذنا الدكتور شعبان صلاح (صاحب "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع")[1]، وأترابُه الذين اجتهدوا أن يحيطوا بذلك التراث، وهيهات، فإن الصور في مثل أضعاف أعداد المصوِّرين، نجهل منهم ومنها أكثر مما نعرف!

ثم صار علمُ العَروض عِلْمًا كُلِّيًّا يتطلع فيه العروضيّون كذلك من طوابق عمارة العلم الشاهقة العُلْيَا، إلى التحليل والتركيب والتقويم، فيشتغلون بالنص الكبير الكامل، الذي يُعايره بمَعاييره الخاصة النَّصِّيُّون، وينقدونه في هيئته الكبيرة الكاملة على هُدى ما يقدّرون أنه كامن فيه من خطة هندسية متحكمة في مكوناته الصغيرة والكبيرة، حتى يستطيعوا تجنيسه تجنيسا دقيقا، يدل على حقيقته في نفسه وعلى موضعه من غيره[2]- ويسعون على آثارهم مؤمنين بأن هذا النص الكبير الكامل، إذا كان قصيدة كان العروض قائما في كل معيار من معاييره كُمونَه في خطته الهندسية.

وكما لم يصل الصاعد في تلك العمارة الشاهقة إلى طوابقها العليا إلا أن يمر بطوابقها السفلى، لم يستغن العروضيون في بحثهم العلمي العروضي الكُلّي، عن المفاهيم الجُزئيّة؛ فإذا رُكامٌ عجيب، ربما كان بين بعضه وبعضٍ مئاتُ السنين وملايين الباحثين، اتسع لها كلها مثلما اتسعت الأرض لآلاف ملايين البشر الناسلين من أبوينا الشيخين الكريمين، عليهما السلام!

---

[1] صلاح: ٢٦، ٣١، ٤٣، وغيرها كثير منتشر على أرجاء الكتاب.

[2] الطعان: ٤٣١-٤٥٤.

إِطَارُ الْبَحْثِ الْعَرُوضِيِّ

ليس منهج البحث العلمي البَيْنِيّ المرجوّ الآن لكل خير، إلا وجها من مراجعة أدب البحث العلمي القديم، ويَا ما أكثرَ المسائلَ العلمية المعاصرة المشكلة التي تحتاج عند المعالجة إلى مثل هذه المراجعة!

لقد أفضى بالباحث المعاصر خوفُه المنهجي أو ضعفُه، إلى الاستمساك بأجزاءِ أجزاءِ الأجزاءِ؛ حتى صار يلجأ في البحث عن المسألة في التخصص من داخل التخصص من داخل التخصص، إلى إعادة آخر ما صنعه بها من قبلُ هو أو غيره، ثم زَحْزَحَتِه ولو خطوةً، وكأنه إذا لم يفعل ذلك سقط في بئر الإخفاق الشديد المغطّاة بغطاء التشتُّت الخفي، على حين كان العالم المشتغل بالعلوم المتعددة المختلفة من العلماء القدماء، حريصا في بحثه عن المسألة في علم، على إشراك سائر العلوم!

يجعل أحد الباحثين المعاصرين في علم العَروض مثلا، بحثه الرفيع في تغييرٍ من عشرات التغييرات التي تصيب تفعيلة من طائفة من التفعيلات التي يشتمل عليها بيتُ بحرٍ من الستة عشر بحراً عروضيًّا التي يُجر فيها الشعر العربي؛ فينطلق من ذلك التحديد الشديد إلى مادة محددة كذلك (شعر شاعرٍ معين أو طائفةٍ من الشعراء)، يجمع ما وقع بتفعيلات أبيات قصائدها من التغيير، ويصنفه، ويعرضه، ويعلق عليه ما يتيسر له جمعه من كلام العروضيين[1]؛ فلا نلومه على ذلك!

---

[1] المحمودي: ١٤٦.

ولكننا ينبغي أن نلوم من يستطيع أن يصطنع في نقد ذلك التغيير منهجًا يُشرك فيه علوم الموسيقى والرياضيات والأصوات والفيزياء والبديع والصرف والنحو والفلسفة وغيرها، ولا يفعل؛ فليس الإتقان أن يكتفي بما يكتفي به منه رؤساءُ تحرير المجلات العلمية المحكمة، ولكن الإتقان أن يعمل كل ما يمكنه عمله.

نعم؛ وعندئذ يكون كأنما يراجع منهج الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي ضرب في كل علم من تلك العلوم وغيرها بسهم نافذ؛ فصار كلما فكر في مسألة واحدة مِن أحدها سلَّطها كلَّها عليها؛ فأما أشباهُه من "المتعددي العلوم المختلفة المشتركيها" فيعرفون أنه الحق: أَصَبْتَ، يا أبا عبد الرحمن! وأما أشباه ذلك "المحتبِس في التخصص الدقيق" فيسخرون منه -"سَخِرَ اللّٰهُ مِنْهُمْ"!-: ماذا أَرادَ الفراهيديُّ بهذه الأَشْتات!

ولعل "نظرية النصية العروضية" التي أنقدها هنا من مَنْقَد مصطلحاتها، أن تكون أشبه بنظريات البحث الخليلي (المشترك العلوم المتعددة المختلفة)، منها بنظريات البحث غير الخليلي (المحتبِس في التخصص الدقيق)، وقد تنوعت مصطلحاتها تنوعا لا يَصِفُ طبيعةَ البحث البَيْنيّ المرجوّ لكل خير، غيرُه!

حَيَاةُ الْمُصْطَلَحَاتِ

ليس في تراث العلم كلمة أهم من الكلمة المصطلح بها على أحد مفاهيمه؛ فإنها عندئذ كلمة أغنت عن كلم كثيرة يشرح بها ذاكرها مراده

العلمي الذي سيبني عليه غيرَه هو ومن يتلقى عنه. ولولا هذه المصطلحات لاستفرغ المشتغلون بالعلم وُسْعَهم من قبل أن يبلغوا مرادهم؛ فمن ثم كانوا وما زالوا يغتنمون كل كلمة يستغني بها أحدهم عن مثل ذلك الشرح الطويل، فيصطلحون عليها، أيْ يُصالِح بعضُهم بعضا على أن يَدُلُّوا بها عليه[1].

لا ريب في أن أحد أولئك المشتغلين بالعلم، هو الذي يبادر إلى تسمية ما فهمه قبل غيره ما يشاء من الأسماء، ثم يصير أمره إلى غيره، فإما أن يصالحوه عليه، وإما أن يخالفوه إلى غيره، على أن الأغلب عليهم مصالحته عليه؛ فإنه هو الذي انتبه وفهم وسَمَّى، ومن خالفه إلى غيره أشبهُ باللّصّ المزوِّر، ولا قيمة في تاريخ العلم للُّصوص المزوِّرين!

يتلقى ذلك العلمَ الخلفُ فيه عن السلف، فإن كانت مفاهيمه قد اكتملت أحاطت بها مصطلحاتُها، وجمَد على حاله؛ فلم يتنقَّل بين هؤلاء الخلف إلا مثلما تتنقل التُّحف بين أيدي زُوار المُتحف، تتفقدها، ثم تعيدها إلى موضعها، وربما سقطت منها، فأعرضت عنها! وإن لم تكن مفاهيم ذلك العلم قد اكتملت أحاطت هي بمصطلحاتِها، وسالت بها سيلَ قبيلةٍ ضاق بها موطنها؛ فإما أن تحتال حتى يتسع لها، وإما أن ترحل عنه إلى أوسع منه، ليضيق، فترحل، وهكذا دواليك!

وإن من القبائل الراحلة لَمَا يضم الموطن الجديد إلى القديم، وإن منها لما ينقطع بالجديد من القديم؛ فأما القبائل المنقطعة فمتَحوِّلة، وأما القبائل

---

[1] بن عربية: ١١٩-١٢٦.

www.mogasaqr.com

الضامّة فمتَحسّنة! وهكذا المفاهيم العلمية المتزايدة من داخل مصطلحاتها، تحسن بالاتصال، وتحول بالانقطاع!

ظَاهِرَةُ الْمُصْطَلَحَاتِ الْعَرُوضِيَّةِ

في منهج البحث العلمي تُكتشف الظاهرة، ثم تُوصف، ثم تُفسر، ثم تُتوقّع، ثم يُسيطر عليها. خمس مراحل ينهجها كلَّها البحثُ العلمي الطبيعي، ويعجز عن رابعتها وخامستها البحثُ العلمي الإنساني، بما يعوقه عنهما من عوائق طبيعة الظاهرة الإنسانية في نفسها وعلاقة الباحث بها، ويكاد يعجز عن الثالثة لولا اجتهاد الباحثين الذي أتاح لهم وضع نظريات مختلفة، تدل بوجودها على مبلغ هذا الاجتهاد، وباختلافها على مبلغ ذلك التَّعْوِيق[1].

إن ظهور النظرية علامة اكتمال التفسير الصحيح الناجح؛ فما هي إلا فَرْضٌ علمي يُؤَلِّفُ بين عدة قوانين، على مبدأ واحد يُنْطَلَقُ منه إلى الاستنباط، وكل قانون من قوانينها إنما هو قاعدة مُلْزِمة تُعبِّر في شيءٍ ما عن طبيعته المثالية التي ستكون المعيارَ الذي ينبغي أن يلتزمه هذا الشيء[2]. وقد ظهرت في أثناء تلك المرحلة الثالثة من منهج البحث العلمي العروضي الكلي (مرحلة التفسير)، "نَظَرِيَّةُ النَّصِّيَّةِ الْعَرُوضِيَّةِ"، فألفت بين تسعة قوانين ("قانون المَجال"، و"قانون الطُّول"، و"قانون الفَصْل"، و"قانون الفِقْرة"، و"قانون الجُمْلة"، و"قانون التَّعْبير"،

---

[1] الخولى: ٣٦٧-٣٧٦.

[2] القاهري: ١٤٥، ٢٠٢.

و"قانون الكَلِمة"، و"قانون المَقْطَع"، و"قانون الصَّوْت")، على مبدأ واحد (طبيعة وجود القصيدة)، ينبغي أن ينطلق منه طالب علم الشعر، وأن يدور عليه[1].

وانتظمت في سلك هذه النظرية قُرابةُ ثلاثمئة كلمة دالة على مفهوم علمي، بين ما اصطُلح عليه من قبل وما يُرجى أن يُصطلح عليه من بعد. وإن قُرابة ثلاثمئة مصطلح في ثماني صفحات[2] -وإن كانت من القطع الكبير- لكثير يؤكد ما اشتهر به علم العروض من قديم إلى حديث -حتى ثقل على بعض العروضيين أنفسهم بله غيرهم[3]- من التدقيق الخليلي الرياضي الشديد، الذي لا يترك مفهوما واردا كبيرا ولا صغيرا، حتى يميزه!

تَصْنِيفُ مُصْطَلَحَاتِ النَّصِّيَّةِ الْعَرُوضِيَّةِ

- إن ١٧٪ من مصطلحات "نظرية النصية العروضية"، **قَدِيمَةٌ بَاقِيَةٌ** على مفاهيمها عند القُدَماء من العَروضيّين:

---

[1] صقر: ب=٢٨٣-٢٩٥. بهذا المقال التنظيري وثلاثة مقالات أخرى تطبيقية ("تفجير عروض الشعر العربي"، و"بين زهير والفرزدق: موازنة نصية عروضية"، و"ظاهرة الإدهاش العروضي اللغوي في شعر المتنبي")، كانت عام ٢٠١٢م، محاولة تسجيل بَرَاءَة اخْتِرَاعٍ من خلال دائرة الابتكار بمجلس جامعة السلطان قابوس العلمي، انكشف برَدِّها اقتصارُ الأمر على الاختراعات التَّصْنيعيَّة.

[2] هو عدد الصفحات الخالصة للنظرية من مطبوعتها.

[3] مختار: ١٣-٣٧، وجحيش: ٢.

- البحر، البيت، التأسيس، التدوير، التفعيلة، الحرف، الديوان، الردف، الروي، السالمة، السبب، الشعر، الصدر، الطول، العجز، العروض، العلم، فاعلاتن، فاع لاتن، فاعلن، فعولن، القافية، القصيدة، القصير، القليل، الكثير، متفاعلن، المجرى، المجزوء، المركب، مستفع لن، مستفعلن، المشطور، مفاعلتن، مفاعيلن، المفرد، مفعولات، المنهوك، النادر، الوافي، الوتد، الوزن، الوصل، الوقف،....،....،...[1].

إن بعض هذه المصطلحات منقول عن أسماء الأجسام الطبيعية التي شَبَّهَ بها القدماءُ من العَروضيّين المفاهيمَ العلميةَ الأقربَ إلى السكون (البحر، البيت، السبب،...) -ومثلها بعض صفاتها (القافية، المجزوء، الوافي،...)- وبعضها منقول عن أسماء المعاني التي شَبَّهوا بها المفاهيمَ العلميةَ الأقربَ إلى الحركة (التأسيس، التدوير، الوزن،...)، ومثلها بعض صفاتها (السالمة، القصيدة، القصير،...).

- و٢٦٪ منها **قَدِيمَةٌ مُعَالَجَةٌ** بعمل القُدَماء من غَير العَروضيّين:

---

[1] الأخفش: "كتاب العروض" و"كتاب القوافي"، وابن عبد ربه: "الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي من كتاب العقد الفريد"، والمعري: "مقدمة كتاب لزوم ما لا يلزم"، والتبريزي: "الكافي في العروض والقوافي"، والدماميني: "العيون الغامزة على خبايا الرامزة"، والدمنهوري: "الإرشاد الشافي على متن الكافي للقنائي"، والهاشمي: "ميزان الذهب في صناعة شعر العرب"، وغيرهم. ولا يخفى أن هذه الطائفة من المصطلحات قد تجمعت هنا ألفبيًّا، على رغم تفرقها في "نَظَرِيَّة النَّصِّيَّة الْعَرُوضِيَّة" وظيفيًّا.

- الإثبات، الاختلاس، الأداة، الإدغام، الازدواج، الاستئناف، الاستدعاء، الأسلوب، الاسم، الأضداد، الإضعاف، الإطناب، الاعتراض، الإنكار، الأولية، الإيجاز، الإيغال، التثبيت، التحبُّس، التخفيف، التخميس، الترقيق، التعثُّر، التفخيم، التقارب، التقوية، التلاصق، التوحيد، التوضيح، الجملة الصغرى، الجملة الكبرى، الجمهرة، الجهر، الحديث، الخاص، الخالفة، الرخاوة، السماع، الشدة، الشرط، الصفة، الصنعة، الصوت، الضمير، الطبيعة، الظرف، العام، العطف، الفائدة، الفصل، الفعل، القانون، القديم، القسم، القطعة، الكلمة، المادة، المَخْرَج، المَدّ، المساواة، المطوَّلات، المقَصَّدات، المقطَع، المقطَّعات، الموازَنة، النُّتفة، الهمز، الهمس، اليتيم،....،....،.....[1].

أما هذه المصطلحات فأقلُّها منقول عن أسماء الأجسام الطبيعية التي شَبَّهَ بها القدماءُ من غيرِ العَروضيّين مفاهيمَ علميةً أقربَ إلى السكون، أضافوها

---

[1] الجاحظ: "البيان والتبيين"، والجرجاني: "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وابن جني: "الخصائص" و"سر صناعة الإعراب"، والآمدي: "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، وابن رشيق: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، وحازم القرطاجني: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وابن هشام: "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب"، وغيرهم. ولا يخفى أن هذه الطائفة من المصطلحات قد تجمعت هنا كذلك ألفبيًّا، على رغم تفرقها في "نَظَرِيَّة النَّصِّيَّة الْعَرُوضِيَّة" وظيفيًّا.

إلى نِتاج القُدماء من العَروضيّين (الأداة، الأسلوب، الظرف،...) -ومثلها بعض صفاتها (الأضداد، الطبيعة، القانون،...)- وأكثرها منقول عن أسماء المعاني التي شَبَّهوا بها مفاهيمَ علميةً أقربَ إلى الحركة، أضافوها كذلك إلى نِتاج القُدماء من العَروضيّين (الاختلاس، الاستئناف، الاستدعاء،...)، ومثلها بعض صفاتها (الخاص، العام، الفائدة،...).

- و٢٧٪ من مصطلحاتها "نظرية النصية العروضية"، **حَدِيثَةٌ بَاقِيَةٌ** على مفاهيمها عند المُحْدَثين من العَروضيّين وغيرهم:
  - الأحادي قوة الإسماع، الاحتكام إلى القانون، اختلاف الاعتبارات، أساليب الربط، استطالة المقطع، أصناف الأصوات، أعضاء النطق، إغلاق المقطع، إيحاء الأصوات، الإيقاع الخاص، الإيقاع العام، بُطء الإيقاع، تَداعي طولي الجملة والبيت، تطاوُل المقطع، تطويل المقاطع القصيرة، التعبير، التعليق النحوي، تقصير المقاطع الطويلة، تمثيل الموسيقى الحديثة، التوالي المادي التاريخي، الثلاثي قوى الإسماع، الثنائي قوى الإسماع، الحقول الدلالية، الخصائص الاستعمالية، الخصائص النطقية، الخماسي قوى الإسماع، الدَّنْدَنة، الرباعي قوى الإسماع، رسالة النص، الرمز، سرعة الإيقاع، سلم درجات الإسماع، الشعر الثائر، الشعر الحر، الشعر العمودي، الشعر الهادئ، الصنعة الفنية، الصوت السهل، الصوت الصعب، صور التفعيلات، طبيعة التراث الإنساني، الطبيعة

النفسية، طبيعة وجود القصيدة، طَلَاقة الحركة التفكيرية الحيوية، الظاهرة الكونية الطبيعية، العديم الإسماع، العُرف الكتابي، العلاقات النصية، العنصر، فتح المقطع، فلسفة الشعر الحديث، قانون التطور اللغوي، قانون التقاليد الفنية المحافظة، قوة الإسماع، كتاب النصوص، المَبْدَأ، مسافة البَيَاض، المقطع الطويل، المقطع المتطاول، المقطع المستطيل، المقطع المغلق، المقطع المفتوح، مفردات المعجم، الموسيقى العروضية، النَّص، النِّظَام العَروضي، النِّظَام اللغوي، النِّظَام المقطعي، نَمَط الوزن، الهيئة الاستعمالية، الهيئة القياسية،....،....،...[1].

أما هذه المصطلحات فبعضها منقول عن أسماء الأجسام الطبيعية التي شَبَّهَ بها المُحدَثون من العَروضيّين وغيرِهم مفاهيمَ علميةً أقربَ إلى السكون (أعضاء النطق، سلم درجات الإسماع، مسافة البَيَاض،...) -ومثلها بعض صفاتها (الخصائص النطقية، الظاهرة الكونية الطبيعية، العديم الإسماع،...)- وأكثرها منقول عن أسماء المعاني التي شَبَّهوا بها مفاهيمَ علميةً أقربَ إلى الحركة،

---

[1] محمود محمد شاكر: "نمط صعب ونمط مخيف" و"كتاب الشعر"، وإبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، وعبد الرحمن أيوب: "أصوات اللغة"، وشكري عياد: "موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية"، وعبد الله الطيب المجذوب: "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"، وسعد مصلوح: "دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة"، وعلي يونس: "نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي"، وغيرهم. ولا يخفى أن هذه الطائفة من المصطلحات قد تجمعت هنا كذلك ألفبيًّا، على رغم تفرقها في "نَظَرِيَّة النَّصِّيَّة الْعَرُوضِيَّة" وظيفيًّا.

(تَداعي طولي الجملة والبيت، تطاوُل المقطع، تمثيل الموسيقى الحديثة،...)، ومثلها بعض صفاتها (الشعر الثائر، الشعر الهادئ، الشعر الحر،...).

- و٣١٪ من مصطلحات "نظرية النصية العروضية"، **حَدِيثَةٌ مُعَالَجَةٌ** بعمل المُحْدَثين من النَّصِّيّين العَروضِيّين:
    - إخطار الأفكار، الادِّعاء، الاستدلال، الاستشكال، الاستيحاش من المفردات، إقامة الصوت، إقرار الأبيات، انبساط المفاصل، الأنس بالمفردات، انقباض المفاصل، بُنيانيّة العمل، تثبيت الوزن، تجاوُر أجزاء الجملة، تجاوُر الجمل، تحديد العنصر المناسب، تداخُل أجزاء الجملة، تداخُل الجمل، ترابُط القوانين، ترتيب الفصول، ترتيب الفِقر، ترتيب الوَضع المناسب، تركيب المفردات العروضية، التعبير العَروضيّ، التعبير العَروضيّ الوزنيّ، التعبير العَروضيّ الوزنيّ اللغويّ النحويّ، التعبير اللغويّ، التعبير اللغويّ النحويّ، تفاصُل الفصول، تفصيل الفصول، التفعيلة الكلميّة، تَفقير الفِقر، تقابُل القصائد، تكامُل عناصر المركبات، تَنادي القَرَارات والجَوَابات، تَنامي العناصر المتكاملة، تهذيب المقدار المناسب، تَوازي القصائد، تواصُل الفصول، توافُق القصائد، توالي العناصر المتكاملة، توالي القوانين، توضيح الوزن، توليد موادّ الأصوات، حَرْف الصوت، حركة الفِقر، الخصائص القافويّة، الخصائص الوزنيّة، دَعوى المشكلة، دليل الدَّعوى، السكتة الخفيفة، ضبْط

الفصول بالفِقر، ضبْط الفِقر بالفصول، الفِقرة العَروضيَة، الفِقرة اللغويَة، قانون التعبير، قانون الجملة، قانون الصوت، قانون الطول، قانون الفصل، قانون الفقرة، قانون الكلمة، قانون المجال، قانون المقطع، القرارات الصحيحة المتلائمة، قصيدة الإرادة، قصيدة الاعتدال، قصيدة الاعتناء، القصيدة الطويلة، القصيدة القصيرة، القصيدة المتوسطة، قطع توالي التفعيلات المتشابكة، قطع توالي الكلمات المتشابكة، الكلمات الأحشائيّة، الكلمات الأطرافيّة، كلمات الطَّوايا، كلمات المفاتيح، مآثر أنواع العناصر، مشكلة الرسالة، مظاهر أنواع العناصر، المفردات العَروضيّة، نظرية النصيّة العَروضيّة، وِتْريّة الفصول،....،....،...[1].

أما هذه المصطلحات فأقلها منقول عن صفات بعض الأجسام التي شَبَّهَ بها المُحدَثون من النَّصيّين العَروضيّين مفاهيمَ علميةً أقربَ إلى السكون، أضافوها إلى نِتاج المحدثين من العَروضيّين (قانون التعبير، قانون الجملة، قانون

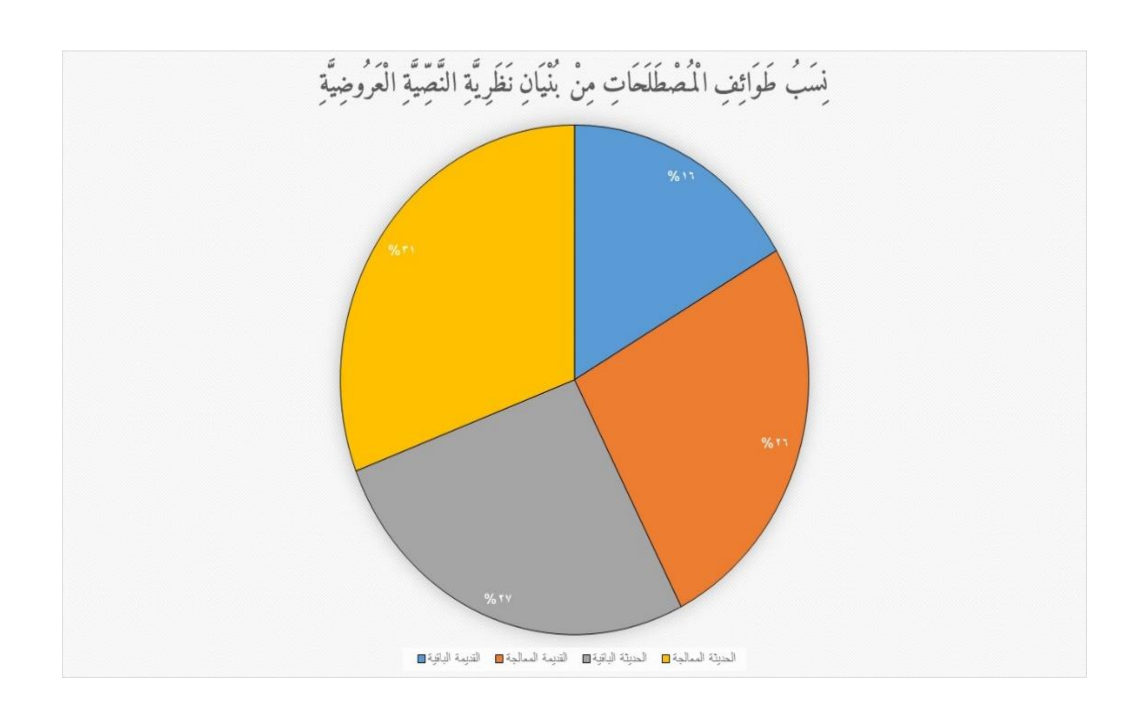
---

[1] صقر: "علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي"، و"بين الأعشى وجرير موازنة نصية نحوية"، و"تغزل الجاحظ عن الصناع دراسة نصية عروضية"، و"سرب الوحش أبحاث نصية عروضية"، و"حسن سرقة الشعر دراسة عروضية نحوية"، و"بين زهير والفرزدقِ موازنة نصية عروضية"، و"درجات التضمين العروضي"، و"بين أبي تمام والمتنبي موازنة نصية"، وغيرها. ولا يخفى أن هذه الطائفة من المصطلحات قد تجمعت هنا كذلك ألفبيًّا، على رغم تفرقها في "نَظَرِيَّة النَّصِّيَّة الْعَرُوضِيَّة" وظيفيًّا.

الصوت،...)، وأكثرها منقول عن أسماء المعاني التي شَبَّهوا بها مفاهيمَ علميةً أقربَ إلى الحركة، أضافوها كذلك إلى نِتاج المحدثين من العَروضيِّين (تركيب المفردات العروضية، تَنادي القَرَارات والجَوَابات، حركة الفقر،...) -ومثلها بعض صفاتها (التعبير العَروضيّ، التفعيلة الكلميّة، الكلمات الأحشائيَّة،...).

لم يكن غريبا أن يتساوى نصيبا أسماء الأجسام والمعاني من المصطلحات القديمة الباقية -فإن لمعالم حياة مخترع العلم لأثرا في علمه قويا واضحا مستمرا- ولا أن يزيد نصيب أسماء المعاني من المصطلحات القديمة المعالجة؛ فإن القدماء من غير العروضيين لَعِيالٌ في هذا المقام على القدماء من العروضيين. وإن زيادة نصيب أسماء المعاني من المصطلحات الحديثة الباقية والمعالجة جميعا معا، لدليل أن المحدثين أَمْيَلُ إلى أن يُراقِبوا حركة العلم منهم إلى أن يُداخِلوه ويُعايِشوه.

وإن "نظرية النصية العروضية"، التي نشأت في سياق البحث الكلي، ينبغي ألا تعجز عن تفسير كل ما اشتملت عليه الظاهرة الشعرية من مظاهر قَداميَّة؛ فلا تستغني عن استعمال المصطلحات القديمة الباقية على مفاهيمها ما بَقِيَتْ هذه المظاهر، ولا عن استعمال كل ما يعينها على نقد هذه المظاهر من المصطلحات القديمة المعالجة- كما لا تعجز عن تفسير كل ما اشتملت عليه الظاهرة الشعرية من مظاهر حَداثيّة؛ فلا تستغني في نقد هذه المظاهر عن استعمال المصطلحات الحديثة الباقية على مفاهيمها، ولا عن استعمال كل ما يعينها على نقد هذه المظاهر من المصطلحات الحديثة المعالجة.



لقد اشتملت "نظرية النصية العروضية" مع مصطلحات البحث الكلي الذي نشأت فيه، على مصطلحات البحث الجزئي الذي لم تستغن عنه؛ فاستفادت من الأخفش وابن عبد ربه والمعري والتبريزي والدماميني والدمنهوري والهاشمي وغيرهم ما اشتملت عليه من مصطلحات قديمة باقية على مفاهيمها، ومن الجاحظ والجرجاني وابن جني والآمدي وابن رشيق وحازم القرطاجني وابن هشام وغيرهم ما اشتملت عليه من مصطلحات قديمة معالجة المفاهيم، ومن محمود محمد شاكر وإبراهيم أنيس وعبد الرحمن أيوب وشكري عياد وعبد الله الطيب المجذوب وسعد مصلوح وعلي يونس وغيرهم، ما اشتملت

عليه من مصطلحات حديثة باقية على مفاهيمها، لتستقل بما اشتملت عليه من مصطلحات حديثةٍ معالَجة المفاهيم.

وعلى رغم ما يمكن أن يحتمله تصنيف تلك الطوائف من نظر، ينبغي أن تُراعى دلالتُه النسبية على مقادير ما يتكوَّن منه البحث العلمي المُبتَكر، وأنه في ابتداعه الحديث مشتمل على اتباعه القديم، وأنه جزء من تراث علمه المتراكم المستمر، وأنه لا قيمة فيه إلا لما أعان على الكشف والوصف والتفسير.

وقد تصاعدت بالتقريب نِسَبُ طوائف المصطلحات التي اشتملت عليها "نظرية النصية العروضية"، من القديمة الباقية المفاهيم (١٧٪)، إلى القديمة المعالَجة المفاهيم (٢٦٪)، ثم الحديثة (٢٧٪)، فالحديثة المعالَجة المفاهيم (٣١٪)، دون أن يختلَّ تصاعدها، فدلت بحيَويَّتها الظاهرةِ على تطوُّرها الطبيعيّ؛ فلقد يكفي مخترعَ العلم أن يؤسسه بما يدل عليه الناسَ ويمهد لهم سبيلَه، ليكونوا هم الذين يؤُصِّلونه من بعده شيئا فشيئا ويُفرِّعونه ويَتوسَّعون فيه ويُضيفون إليه.

وكذلك تصاعدت كما لا يخفى على النظر العارض، طبائعُ مصطلحات هذه الطوائف الأربع، من الإفراد المغلق (وضع الكلمة الواحدة للمفهوم المقيد الضيق)، إلى الإفراد المفتوح (وضع الكلمة الواحدة للمفهوم المطلق الواسع)، ثم التركيب المفتوح (وضع الكلمتين الاثنتين للمفهوم المطلق الواسع)، فالتركيب المغلق (وضع الكلمات الثلاث فالأكثر للمفهوم المطلق الواسع المتصل بالمقيد الضيق).

إننا إذا وازنا مثلا بين أحد مصطلحات الطائفة الأولى ["القافية" (مقدارِ ما مِنْ آخِرِ البيت إلى أول متحرك قبل ساكنٍ يَليه)]، وأحد مصطلحات الطائفة الثانية ["الاستدعاء" (إضافة كلمة تكمل وزن البيت ولا تزيد معناه)]، وأحد مصطلحات الطائفة الثالثة ["التعليق النحوي" (ربط العناصر النحوية بعضها ببعض)]، وأحد مصطلحات الطائفة الرابعة ["التعبير العروضي الوزني اللغوي النحوي" (العبارة المتوسطة بين منزلتي التفعيلة والبيت من جهة ومنزلتي الكلمة والجملة من جهة أخرى)]، تَجَلَّى ذلك التصاعد بتدرج هذه الأمثلة الأربعة في سلم التعقيد اللغوي (المَبْنَوِيّ المَعْنَوِيّ)، كتدرج طبقات التراكم العلمي في مسيرة التطور الطبيعي، درجات بعضها فوق بعض، من اصطلاح بكلمة واحدة على مفهوم أقرب إلى السكون، إلى اصطلاح بكلمة واحدة على مفهوم أقرب إلى الحركة، ثم اصطلاح بكلمتين مركبتين تركيبا وصفيا على مفهوم أقرب إلى الحركة، فاصطلاح بخمس كلمات مركبات تركيبا وصفيا على مفهوم أقرب إلى الحركة الملتبسة بالسكون لكثرة قُيُود أوصافها، التباسًا ربما أدار إلى الماضي وجهَ التطور العلمي الطبيعي، منوها بثبات أصول الإنسان، الذي ما زال خَلَفُه يأكل مثلما أكل سَلَفُه ويشرب ويجدّ ويلعب!

خَاتِمَةُ الْكِتَابِ

حينما نشرتُ مباحث مقال "نظرية النصية العروضية"، صبر عليها بعض المتخصصين قليلا، ثم يئس من دعاواها النظرية العريضة؛ فذكرت أنها لم تكن لتكون إلا عن تطبيق كثير، ووعدت بإلحاق التطبيق الكافي، ويا ما كان أكثر تطبيقاتها!

ربما كان في التنظير من الغموض ما يريب القارئ في الكاتب، حتى إذا ظهر ما اعتمد عليه التنظير من التطبيق، ولم يُحمل ذلك الغموض من أحسن محامله على اجتراء التفكير واحتشاد الأفكار واحتباك المعاني- ارتاب الكاتب في القارئ!

لقد حرصت دائما على اصطناع المنهج العلمي المناسب والتزام دقائقه، ولا سيما الموازنة بين الأعمال العلمية بعضها وبعض، وبين الأعمال الفنية بعضها وبعض، توصلا إلى حسن وصف الأسلوب الفني، ودقة تقدير الحكم العلمي.

ولولا ما أوتيتُ من نعمة طلب الشعر مع نعمة طلب علم الشعر، ما تيسَّر لي التَّدَسُّس إلى مُضمَن طَوايا تفكير الفنانين والعلماء العروضي اللغوي؛ إذ لم أكن أقبل الرأي العلمي حتى أعرضه على الذوق الفني، ولا الذوق الفني حتى أعرضه على الرأي العلمي، وإن بقيتُ مؤمنا بأَنَّ ذَوْقَ الْفَنَّانِ أَسْلَمُ مِنْ رَأْيِ الْعَالِمِ.

ولم أَخْلُ منذ بدأتُ من استنكار المُستكِينين إلى أوهامهم السخيفة، ولم أزدد به إلا حرصا على المنهج وإمعانا فيه؛ فلم يصبر بعض أولئك المستنكرين أن واجهني بما فوق الاستنكار، غافلا عن أنني:

"فِي رِيَاضِ الْمِثَالِ الْغَرِيبِ
أُحَاوِلُ سُورَةَ هَاءِ الشُّهُودِ بِآيَةِ رَاءِ الشُّرُودِ
فَيَخْطَفُنِي بَغْتَةً شَارِدٌ شَاهِدٌ
يَسْخَطُ الْحَالَ
يَطْرَحُنِي مَرَّةً بِشَفِيرِ الْجَحِيمِ
وَأُخْرَى بِبَابِ النَّعِيمِ
وَيَرْضَى
فَيَرْجِعُنِي وَاحِدًا
لَا تُزَلْزِلُنِي شَطَحَاتُ الْعُقُولِ
وَلَا نَزَغَاتُ الْقُلُوبِ
وَلَا لَفَحَاتُ الْعُيُونْ"[1]!

أتنسَّم ذكرى محمود محمد شاكر -رحمه الله!- أستاذي، أستاذ الدنيا، ناهج المنهج، ورائد الأهل، وحادي الركب، غير عابئ بِبُنَيَّات الطريق وهَوامّها!

"وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِمْ مِنْ غِلٍّ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ لَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ وَنُودُوا أَنْ تِلْكُمُ الْجَنَّةُ أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ" [الأعراف: ٤٣]؛
صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ!

---

[1] صقر: ج=62.

مَلَاحِقُ الْكِتَابِ

(م١)

قالت الأرض

(مقاطع)

١ قالت الأرض في جذوريَ آبادُ حنينٍ، وكلُّ نبْضي سؤالُ

٢ بيَ جوعٌ إلى الجمال، ومن صدريَ كان الهوى وكان الجمالُ

[1]

٣ ما ليَ اليوم أستفيقُ، فلا حقلي نضيرٌ، ولا تلالي زواهِرْ

٤ لا النّواطير يسمرون مع النَّجم ولا الضوء راتعٌ في المحاجرْ

٥ أنا كنزٌ مخبَّأٌ، أين أبنائي فكلّي صوتٌ، وكلّي حناجرْ.

[2]

٦ ربّما أنهكتْهمُ ضربةٌ عمياءُ فاستسلموا لها واستلانوا

٧ ربّما أُلبِسوا ثيابًا سَرَت فيها أكفُّ الأوثانِ، والأوثانُ

٨ ربّما... ربّما، كأنّ الحروفَ السود صُمَّت في وقعها الآذانُ

٩ فكَأنْ لمْ أطلعْ على الأرض ميلادًا ويُخْلَقْ من صدريَ الإنسانُ.

[3]

١٠ قُمْ مع الشمس يا شبابي، وحرّكْ عالمًا ساهِمَ البصيرة، جامِدْ

١١ أنتَ علّمتَه الحياة قديمًا وستبقى له دليلًا ورائدْ.

[4]

١٢ أنا سوّيتُ من عروقيَ أبنائي وربّيتهم ذرىً وجبالا

١٣ يتسامون فالطموح مدىً جدبٌ ويحيون في الزمان مثالا

١٤ أنا سوّيت من عروقيَ أطفالي وسوّيتُ فيهمِ الأطفالا.

[5]

١٥ مجّدوني، تفتّقوا في ينابيعيَ فيضا، وفي ترابي ربيعا

١٦ وحدةٌ نحن، يضحك القلبُ للقلب وتَستلْهِمُ الضلوعُ الضلوعا

١٧ كم أقلّنا مُعَثّرينَ حيارى واحترقنا على الدروب شموعا

١٨ ومَدَدْنا للظامئين نفوسًا فُجِّرت في حياتهم ينبوعا.

[6]

١٩ يَا لتَوقي، يا عمقَه، يُخلقُ المجهول فيه، وتولد الأيامُ

٢٠ يمسحُ الوهمَ عن حياتي فلا الإيهام يلهو فيها ولا الأوهام

٢١ بعضيَ الفجرُ، بعضيَ النور والحبُّ فما مرّ في كياني ظلامُ

٢٢ إن أكن نمتُ مرةً، فلأعماق يدويّ مجلجِلٌ لا ينامُ.

[7]

٢٣ أيّ خلقٍ كالسرّ، كالحلْمِ، كالفتح يفضُّ البعيدَ والمجهولا...

٢٤ جُمّع الكلّ فيه، فالخلقُ مضفورٌ على كبريائه إكليلا.

[8]

٢٥ حَملت فجرَه بلادي أنباءَ حياةٍ غَلّابةٍ وشبابِ

٢٦ قُلْ لمن يحضن السّراب ويلهو بفراغٍ مُطرّزٍ بالسّرابِ

٢٧ أشرقَ العالم الجديدُ، وماتتْ خلفَهُ، جاهليّةُ الأحقابِ.

[9]

٢٨ يَئِس الشعب من مغالبة اليأسِ ففيه لليأس بابٌ عتيقُ

٢٩ يتمشّى في صدره قلقٌ جمْرٌ وصوتٌ مجرّحٌ مخنوق

٣٠ جُنَّ فيه السؤالُ، أين غدٌ يخلق ما شاءه، وأين الطريقُ؟

٣١ كلّما همَّ أن يثور على القيد تولّاه خائنٌ أو عَقوقُ

٣٢ ربَّ صبحٍ أفاق فيه فعَفّى خائنيهِ، إباؤهُ المستفيقُ.

[10]

٤٢ لا نواعيرهُ تدور، وإن دارت فبالبؤس والشقاء تدورُ

٤٣ بيدرٌ يسأل الحصادَ عن القمح وحقلٌ يذوي وأرضٌ تبورُ

٤٤ وعلى أنّةِ العذاب وآه اليُتْمِ تعلو مرابعٌ وقصورٌ

٤٥ تَشْرئبُّ الذرى على ضجّة الويل وتشكو إلى الصّخور الصّخورُ.

[11]

٤٦ في الدروب انتفاضةُ الكبْر فَانخَطْوُ عليها محقَّرٌ مرذولُ

٤٧ قدَمٌ تكتب الجريمة والبغيَ نخطْواتُها دمٌ وقتيل

٤٨ والقرى صفرةٌ، فقد مسح الخضرةَ عن وجهها النضير الذبولُ

٤٩ كل بيتٍ فيها، شفاهٌ تجمّدْنَ...فماذا تشكو، وماذا تقولُ؟

٥٠ يورِقُ اليَبْسُ في الصراع، ويحيا الميْتُ فيه، ويبطل المستحيلُ!

[12]

٥١ ألجبال العتاقُ والصخر والشاطئُ والزورق المُدِلُّ المغامرْ

٥٢ صَرخاتٌ - مَدًى كأنّ عليه من جفون التاريخ آلافَ ساهرْ

٥٣ هي فينا حبٌّ يسائل عن حبٍّ وماضٍ يلفّ بالمجد حاضرْ

٥٤ عبثًا، لن تهدّ جلجلةَ البغي شفاهٌ ندّابة، أو منابرْ

٥٥ ليس إلا أن ننسجَ الحبّ راياتٍ وأن نرفعَ النفوس منائرْ

[13]

٥٦ ها طريقُ الحياة نحن شقَقْناها عِراكًا وثورةً وجهادا

٥٧ نتخطّى عنفَ الزّمان ونُلقي صورَ العُنفِ خلفنا أمجادا

٥٨ ربَّ نورٍ كان الحياةَ لشعبٍ لمحته عين الظلام سوادا.

[14]

٥٩ لغة الحقّ أن نموت مع الحقِّ انتصارًا أو أن نموت انكسارا

٦٠ ليس عارًا لنا، إذا ما نُكِبْنا إنَّ في خفضنا الجِباهَ العارا

[15]

٦١ يا لذلِّ يطوي النفوس ويبنيها عروشًا تتيه، أو سلطانا

٦٢ كم مشت حولنا مواكبها السّودُ جحيمًا، وغلغلت أفعوانا

٦٣ أيُّ حقّ حَنَا الجمالُ عليه لم يصرْ في ضميرها بهتانا

٦٤ ما لها، ما لها يُمزّقُها الحقدُ جنونًا، وترتمي خذلانا

٦٥ لم يَلِن نابُها العتيُّ، ولكن لَحَت في صدرها الطوفانا.

[16]

٦٦ آنَ يا شعبُ أن تزولَ حياةٌ تَمَادَى قولًا وقيلًا وقالا

٦٧ لا يصير السّراب حقًّا ولا تُعطي أكفّ الرِّمال إلا الرمالا.

[17]

٦٨ أيها الجيلُ أين كبرك يا جيلُ فهل ماتَ في هواكَ الجهادُ؟

٦٩ أرضُك الأرضُ لا السنابل آفاقٌ تهزُّ الرؤى ولا الحصّادُ

٧٠ أتُرى هدّك العياءُ وأسلستَ قيادًا، فجُنَّ فيك القيادُ

٧١ كيف تحيا وكلّ أرضكَ أنّاتٌ حيارى، وكلّها أصفادُ

٧٢ أين يا جيلُ، أين كبرك يا جيلُ فهل ماتَ في هواكَ الجهادُ

[18]

٧٣ ما علينا قهرُ الصعاب، ولكنَّ علينا أن نقهر المستحيلا

٧٤ نحن تاريخُنا ونحن ليالٍ ضحكت في يمينه إزميلا

٧٥ فجَّر الكِبْرَ في جوانحنا زيتًا وألقى جراحنا قنديلا

٧٦ هَمُّنا أن نمزّقَ الحُجُب السود ضياءً، ونكشف المجهولا

٧٧ كثّفتْنا الحياة حتى كأنّا ألفُ جيلٍ منها يعانق جيلا.

[19]

٧٨ أبدًا، نخلقُ الوجودَ ونعطيه حياةً، كما نرى ونشاءُ
٧٩ قطرَت في أكفّنا فلقُ الصّخْرِ عبيرًا، واهتزّتِ الصحراءُ
٨٠ قيلَ: كنّا، فاخضرّ من شَغَف حلْم الليالي، واخضرّت الأشياءُ.

[20]

٨١ منذ كنّا، كنا طغاةً على الذلّ وكنّا في وجهه ثوارا
٨٢ نتخطّى عنف الحياة ونُلْقي خلف خُطْواتنا الشذى والغارا
٨٣ فزرعنا عين الوجود جمالًا وملأنا أعماقه أسرارا
٨٤ وشمخْنا نلفّ بالعبَق الدنيا ونبني في جبهة الشمس دارا
٨٥ سهرت بعدنا النجوم وصارت لأساطير مجدنا سُمّارا.

[21]

٨٦ ذاك مجدافنا يسيرُ إلى الشاطئ في مهرجانه المجتاحِ
٨٧ لم تُلامِسْ شراعَه رعشةُ اليأس ولا هزّه ضجيج الرّياحِ
٨٨ ما روانا دَفْقُ الجراح، ففينا لمداها، تلفّتُ الملتاح
٨٩ كلما اسْتَيْأَسَ الكفاح بصدرٍ جلجلت تستفزّنا للكفاح.

[22]

٩٠ ربّ أمٍّ تمدُّ كفًّا إلى الأرض وكفًّا لطفلها المقهورِ
٩١ لمحت في صراخه لغة القَهْرِ ورُعْبَ الدنيا وموت الشعور
٩٢ ورأت في جبينه ثورة الجوعِ وأطياف جفنها المذعور
٩٣ فانْحنتْ تأكل التراب وتَسْتَفُّ بقايا موائد وقشور.
٩٤ وعلى ثغرها رجاءٌ: غدًا تخضرُّ أرضي، غدًا يُضيء سريري.

[23]

٩٥ وغدًا تلعب الطفولة بالوردِ وتنمو حقولها وتفيض
٩٦ يملأ الخير أرضَنا، فإذا الشعبُ نموٌّ، وقوّةٌ، ونهوض

٩٧ وإذا أرضنا منائر لا تخبو ودفْقٌ من الشذى لا يغيض
٩٨ لا مُكِبٌّ على السؤال ولا مُلقًى على شاسع الدروب مريض
٩٩ كلّ فقْرٍ يفنى، ويفنى مع الفقر زمانٌ جَهْمٌ وكَوْنٌ بَغيضُ.

[24]

١٠٠ ... فإذا الكون كونُنا وإذا الدنيا شمالٌ لحبّنا، ويمينُ
١٠١ إنَّ خلق الحياة صعبٌ، ولكن كلّ صعب، إذا أردنا، يهونُ.

[25]

١٠٢ أنا شئتُ الزمان حلْما على جفني وصوتًا مجلجلًا في شبابي
١٠٣ لي غدٌ كلما تَلَمَّسه الليل بباب أطلّ من ألف باب
١٠٤ فتحت كفُّه دروبي وأرْسَتْها على التّيه، دفقةً من شهاب
١٠٥ أنا وَجْهُ المدَى، فكلّ جمالٍ في فؤادي يحيا وفي أهدابي
١٠٦ كلما أوْمأَ التراب لأجفاني تمثّلتُ قوتي في الترابِ.

[26]

١٠٧ لبلادي أنا، لثورتها الكبرى لآفاقها الفساح البواسِم
١٠٨ لحقول... مواسمٍ، تزرع الأرض ربيعًا، تكلّمي يا مواسِمْ!
١٠٩ ثورةٌ من تفتُّح الذاتِ لا تُطْلِعُ إلا منائرًا وملاحِمْ.

[27]

١١٠ أنا فيها الفلّاح أزرعها قمحًا وورداً، وأقلع الأشواكا
١١١ سكّتي تنطح الصخور، وتمشي في الأحافير، نَشْوةً وعراكا
١١٢ وحقولي سنابلٌ تفرع النجم كأنّي زرعت فيها السّماكا
١١٣ قيِّمٌ باسم أمّتي... لست مقطوعًا ولا غاصبًا ولا ملّاكا
١١٤ أنا للشَّعب... أيها الشعب مُجِّدتَ فإني في كلّ شيءٍ أراكا.

[28]

١١٥ أنا فيها الراعي... أطوف وأغنامي ذراها وغابها ورُباها
١١٦ لِيَ قلبٌ يُحِسُّ خلْج المجاهيل ويصطاد في البعيد الآها
١١٧ قَلِقٌ، يحرس القطيع وينْقَضُّ على الرُّعب، شامخًا تيّاها
١١٨ ومعي النّايُ- جُمّعت فيه آفاق بلادي: شطآنها وقراها
١١٩ أُطْلِعُ اللّحنَ، لحنَها فكأنّي واضعٌ بين راحَتيّ إلها.

[29]

١٢٠ كلّها في دمي: ترابًا وأجواءً وزهرًا، وصبيةً وصبايا
١٢١ سُوِّيَتْ من رحابها الخضر أجفاني وقُدَّتْ جوانحي ويدايا
١٢٢ أنا إنْ متُّ، لا أموت، فقد ركّزْتُ في جبهة البقاء، خطايا
١٢٣ ربّما عشتُ في مزاميرها لحنًا وغَلْغَلْتُ في ذراها عشايا
١٢٤ كلّها في دمي، وكلّيَ فيها: صبيةٌ يعشقونَها وصبايا.

[30]

١٢٥ أنا دربي طويلةٌ كَغَدٍ يُقْبِلُ كالكون، في مداه الطويلِ
١٢٦ أنا دربي خضراءُ، لوَّنها قلبي وغطّى جراحها تقبيلي
١٢٧ أنا دربي وَثْبٌ على الموت خَطّافٌ وغَذٌّ في المغلق المجهول
١٢٨ أنا جيلٌ في أمّتي، وأنا فردٌ من الجيل، بل أنا كلُّ جيل
١٢٩ أينما كنت، كنت في صدرها أحيا وفي روحها الكبير الأصيلِ.

[31]

١٣٠ أنا جرحٌ مُضَمَّخٌ بالبطولات وضوءٌ على الذرى مرشوقُ
١٣١ أنا لي مشرقُ النجوم ومرساها ولي أفْقُها الفسيح العميق
١٣٢ وليَ البحرُ، شمسُه ودياجيه ولغزٌ في جانحيه عتيق
١٣٣ أنا لي أمتي: جمالٌ وتاريخٌ ولي أرضها: غدٌ وطريق
١٣٤ لست وحدي، فكلّها كلّ ما فيها، نداءٌ يضمّني ورفيقُ.

[32]

١٣٥ أنا فيضٌ من أمّتي وعتيقٌ مرّ في كونها العَتيقِ الجديدِ

١٣٦ مطْلَقٌ في كيانها، فأنا فيها كيانٌ طَلْقٌ بغير حدودِ

١٣٧ كلّ فردٍ فيها أُحِسُّ كأنْ جُمّع فيه صدري، وسال وريدي

١٣٨ إنَّ في الغير بعضَ نفسي، وفي الآخر، شرطًا ومنبعًا لوجودي.

[33]

١٣٩ أنا لي نبضةُ الملايين في شعبي ولي هذه السهولُ الفِساحُ

١٤٠ ليَ آهات أمّتي وأمانيها ولي كبرياؤها والجِراحُ

١٤١ أنا وردٌ في هذه الأرض نَمّامٌ وعِطْرٌ من أمّتي فوّاحُ.

[34]

١٤٢ آنَ لي أن أَسُلَّ نفسيَ من ليل أليفٍ، ومن صباحٍ مُعادِ

١٤٣ آنَ لي أن أكون نفسيَ، أن أحيا وجودي، وأمّتي وبلادي

١٤٤ وأردَّ التاريخ شهقة جوعٍ نتغذّى من قبْضتي وفؤادي.

[35]

١٤٥ من هنا، من بلادنا، نحن أقْلعنا شراعًا، وموجةً، وليالي

١٤٦ ومشينا حرفًا على صفحة القلب وحرفًا على شفاه السؤال

١٤٧ زرعت كبرياؤنا صور الحبّ ورودًا وسوسنًا ودوالي

١٤٨ وملأنا عين الزمان، فما تبصرُ إلا كواكبًا ولآلي

١٤٩ فإذا نحن لهفة القلب للقلب وإرثُ الأجيال للأجيال.

[36]

١٥٠ ها بلادي، كأنَّ بغدادَ صار ت من ذُرى الشّامِ، أو غَدت لبنانا

١٥١ نحن شئنا الدنيا جمالًا وحَقًّا وخلقنا للعالم الإنسانا

[37]

١٥٢ من رأى الشمس تستفيقُ مع الشّعْبِ وتشتاقُه مدىً وضياءَ؟

١٥٣ من رآها تنْكبُّ ظمْأى على أرض بلادي: صخراً وظلّاً وماءَ؟

١٥٤ آنَ يا شمس أن نغرِّب في الأرضِ ونُلقي عن صدرها الأعباءَ

١٥٥ عرفَتْنا مراكبًا تقهر الموج وفأسًا خلّاقةً خضراء

١٥٦ ورأتنا نسير فيها أساطير ونحيا في قلبها أنبياءَ.

[38]

١٥٧ ها رجعنا للْكَشْفِ: تُنْشَرُ آفاقُ عُصور، وتنطوي آفاقُ

١٥٨ سُفُنٌ تقحم العباب... ففي اللجّ دويٌّ مغامرٌ، خلّاقُ

١٥٩ بعضها سنديانةٌ، بعضها أرزٌ وبعضٌ مغامرون رفاقُ

١٦٠ نتغنّى بنا الشواطئ، فاللحن شموخٌ ونشوةٌ وانعتاق

١٦١ كلّما فُضَّ مغلقٌ في مداها جذبتْنا الأبعادُ والأعماقُ...".

[39]

هذا هو اسمي

١ ماحياً كل حكمة هذه ناريَ لم تبقَ آيةٌ، دميَ الآ

٢ يةُ هذا بدْئي دخلتُ إلى حوضكِ أرض تدور حوليَ أعضا

٣ ؤكِ نيلٌ يجري طَفَونا ترسّبْنا تقاطعتِ في دمي قطعَتْ صد

٤ رَكِ أمواجيَ انهصرتِ لنبْدأ: نسيَ الحبُّ شفرَةَ الليل، هل أص

٥ رخُ أنَّ الطوفان يأتي؟ لِنبدأْ: صرخةٌ تعرج المدينةَ والنا

٦ سُ مرايا تمشي إذا عبرَ الملحُ التقينا هل أنت؟ - حبِّيَ جرحٌ

٧ جسدي وردةٌ على الجرح لا يُقطَفُ إلّا موتًا. دمي غُصُنٌ أس

٨ لم أوراقَه استقرَّ... هل الصخرُ جوابٌ؟ هل موتكِ السيدُ النا

٩ ئم يغْوي؟ عندي لثدييكِ هالاتُ وَلوعٍ لوجهك الطفل وجهٌ

١٠ مثلهُ... أنتِ؟ لم أجدكِ. وهذا لهبي مَاحيًا دخلتُ إلى حو

١١ ضكِ عندي مدينةٌ تحت أحزانيَ عندي ما يجعل الغُصُنَ الأخ

١٢ ضرَ ليلًا والشمسَ عاشقةً سوداءَ عندي... تقدَّموا فقراءَ ال

١٣ أرض غطّوا هذا الزّمان بأسمال ودمْعٍ غطّوهُ بالجسد البا

١٤ حث عن دفئه... المدينةُ أقواسٌ جُنونٍ رأيتُ أن تلدَ الثو

١٥ رة أبناءَها، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ، هل أنتِ في قب

١٦ ريَ؟ هاتي ألمسْ يديكِ اتبعيني. زَمني لم يجئْ ومقبرة العا

١٧ لم جاءت عندي لكل السلاطين رمادٌ هاتي يديك اتبعيني...

[1]

١٨ قادرٌ أن أغيّر: لغْمُ الحضارة - هذا هو اسْمي

[2]

١٩ ... وقفت خطوة الحياة على باب كتّاب محوته بسؤالا

٢٠ تِيَ ماذا أرى؟ أرى ورقًا قيل استراحت فيه الحضارات، هل تع

٢١ رف نارًا تبكي؟ أرى المئة اثْنينِ أرى المسجدَ الكنيسةَ سيّا

٢٢ فيْن والأرض وردةً. طار في وجهيَ نَسْرٌ قدَّستُ رائحة الفو

٢٣ ضى لِيأْتِ الوقتُ الحزين لتستيْقظْ شعوب اللهيب والرَّفض صحرا

٢٤ ئِيَ تنمو أحببتُ صفصافةً تحتارُ بُرْجًا يتيهُ مئْذنةً ته

٢٥ رمُ أحببتُ شارعًا صَفَّ لبنانُ عليه أمعاءَهُ في رسومٍ

٢٦ ومرايا وفي تمائمَ قلتُ الآن أُعطي نفسي لهاوية الجن

٢٧ س وأعطي للنار فاتحةَ العالم قلتُ استَقِرَّ كالرمح يا ني

٢٨ رو في جبهة الخليقةِ روما كلُّ بيتٍ روما التخيُّل والوا

٢٩ قع روما مدينةُ الله والتاريخ قلتُ استقرَّ كالرمح يا ني

٣٠ رونُ... لم آكل العشيَّة غير الرملِ، جوعي يدورُ كالأرضِ أجا

٣١ رُ قصورٌ هيا كلُّ أتهجّاها كخبزٍ رأيت في دميَ الثا
٣٢ لثِ عينيْ مسافرٍ مزج الناس بأمواج حلمِه الأبديِّ
٣٣ حاملًا شعلةَ المسافات في عَقْلِ نبيٍّ وفي دمٍ وَحْشيٍّ....
٣٤ وعليٌّ رَمَوْهُ في الجبِّ غَطَّوْهُ بقشٍّ والشمس تحمل قتلا
٣٥ ها وتمضي هل يعرف الضوءُ في أرض عليٍّ طريقَهُ؟ هل يُلاقي
٣٦ نا؟ سمعنا دمًا رأينا أنينًا.

[3]

٣٧ سنقول الحقيقة: هذي بلادٌ
٣٨ رفعت نخذَها رايةً...
٣٩ سنقول الحقيقة: ليست بلادًا
٤٠ هي إصطبلنا القمريّ
٤١ هي عُكَّازة السّلاطين سجَّادةُ النبيّ
٤٢ سنقول البساطة: في الكون شيءٌ يسمّى الحضور وشيءٌ يُسمى الغيابَ نقول الحقيقةَ: نحن الغيابْ
٤٣ لم تلدنا سماءٌ
٤٤ لم يلدنا ترابْ
٤٥ إننا زَبدٌ يتبخَّرُ من نَهَرِ الكلمات
٤٦ صداً في السماء وأفلاكِها صداً في الحياةِ!

[4]

٤٧ وطني فيَّ لاجئ وليكنْ وجهيَ فيئًا! دهْرٌ من الحجر العا
٤٨ شق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار تحبلُ النار أيا
٤٩ ميَ نارٌ أُنثى دَمٌ تحت نهديها صليلٌ والإبطُ آبارُ دمع
٥٠ نَهَرٌ تائهٌ وتلتصق الشمس عليها كالثوب تزلقُ جرحٌ

www.mogasaqr.com

٥١ فرَّعتْه وشعشعَتْهُ بباهٍ وبهارٍ، هذا جنينُكِ؟ أحزا
٥٢ نيَ وَرْدٌ. دخلتُ مدرسة العشب جبيني مُشقّقٌ ودمي يخ
٥٣ لع سلطانَه: تساءلتُ ما أفعلُ؟ هل أحزم المدينة بالحب
٥٤ ز؟ تناثرتُ في رواقٍ من النار اقتسمْنا دمَ الملوكِ وجعْنا

[5]

٥٥ نحمل الأزمنه
٥٦ مازجين الحصى بالنجومْ
٥٧ سائقين الغيومْ
٥٨ كقطيعٍ من الأحصنَه.
٥٩ قادرٌ أن أغيّر: لغْمُ الحضارةِ - هذا هو اسْمي

[6]

٦٠ ألأمّة استراحتْ
٦١ في عسل الرباب والمحرابْ
٦٢ حصَّنها الخالقُ مثلَ خندقٍ وَسدَّهُ. لا أحدٌ يعرفُ أين الباب
٦٣ لا أحدٌ يسأل أين البابْ.

[7]

٦٤ ... وعليٌّ رموهُ في الجبِّ كان الجمر ثوبًا له اشتعلنا تمسَّك
٦٥ نا بأشلائه اشتعلتُ مساءَ الخير يا وردةَ الرَّماد عليٌّ
٦٦ وطنٌ ليس لاسْمِهِ لغةٌ ينزف نفيا ويثبت العشب والما
٦٧ ء عليٌّ مهاجرٌ أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عيني
٦٨ ه؟ سمائي مخنوقةٌ كتفي تهبط والأرض خوذةٌ مُلئتْ رم
٦٩ لًا وقَشًّا هَلَعْتُ أركض غطّتني سنونوّةٌ نهضتُ لهيبٌ
٧٠ ناهداها نهضتُ أفتحُ شبّاكًا: حقولٌ خضرٌ أنا الفاتح الآ

٧١ خر والأرض لعبةٌ فرسٌ تدخل في الغيمِ يخرج الشجرُ العا
٧٢ شقُ غصنٌ يهزّني انْبَجس الماء انتهى زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مدارا
٧٣ تٌ وفي الضوء ثورةٌ. أيقظتْني قريةٌ في مهبّهِ انْكسر الصم
٧٤ تُ احتضنّي يا خالقَ التعبِ امنحني أَراجيحَكَ امتحنّي أنا الصخ
٧٥ رة والبحث والسُّؤالُ ولا عيدٌ ولا موقدٌ أنا الشّبَحُ الرا
٧٦ صدُ في فجْوة المدينةِ والناس نيامٌ دخلتُ في شَرَك الضو
٧٧ ء نقيًّا كالعُنْف أسطعُ كالتيه خفيفًا أطرافيَ البرق أطرا
٧٨ في رياحٌ منحوتةٌ ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضَّة لستُ مُلْكًا
٧٩ ودمي هجرةُ السماء وعيناي طيورٌ يُقال جلدكَ شوكٌ
٨٠ لتمتْ ولتكن سمائي من جلدكَ صفراء قيل جلدكِ دهرٌ
٨١ راسبٌ في قرارة الحلْمِ وَلتُولدْ حِرابُ الوقيعة الأبديّه
٨٢ بيننا حفرة انهدامٍ وصوتي هذيانُ المغيرِ يكسر عُكَّا
٨٣ ز الأغاني ويقلع الأبجديّه

[8]

٨٤ ...والنساءُ ارْتحْنَ في مَقْصورةٍ
٨٥ يستجرْنَ الكتبَ المستنزلَهْ
٨٦ ويُحوّلْن السماءْ
٨٧ دميةً أو مقصلهْ
٨٨ وعليٌّ فاتحٌ أحزانَه
٨٩ لبهاليل الشقاءْ
٩٠ للذين استنْسروا وانكسروا...
٩١ وعليٌّ لَهَبٌ
٩٢ ساحرٌ مشتعلٌ في كلّ ماءْ

٩٣ عاصفًا يجتاحُ - لم يترك ترابًا أو كتابًا كَنس التاريخ غطَّى بجناحيه النهارْ
٩٤ سرَّه أنَّ النهار
٩٥ جُنَّ هذا زمنُ الموتِ، ولكن كلّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ تسقط الأيام في ساحاتِه
كجذوع الأرزة المكتهلهْ
٩٦ إنه آخرُ ما غنَّى بِهِ
٩٧ طائرٌ في غابةٍ مشتعلهْ.

[9]

٩٨ وطني راكضٌ ورائي كنهرٍ من دمٍ جبهة الحضارةِ قاعٌ
٩٩ طحلبيٌّ للمت تاجًا تقمَّصْتُ سراجًا هامت دمشق حنَت بغ
١٠٠ دادُ سيفُ التاريخ يُكْسَرُ في وجه بلادي مَن الحريقُ مَن الطو
١٠١ فانُ؟ كنتِ الصحراء حين أسرتُ الثلج فيكِ انشطرتُ مثلك رملًا
١٠٢ وضبابًا صرختُ أنتِ إلهٌ لأرى وجهه لأمحوَ ما يج
١٠٣ مع بيني وبينه قلتُ جاسدتكِ أنتِ الشّقُّ المليء بأموا
١٠٤ جي أنا الليلُ حافيًا حين أدخلتك في سُرَّتي تناسلتِ في خط
١٠٥ وي طريقًا دخلتِ في مائيَ الطّفل استضيئي تأصّلي في متاهي
١٠٦ خدَرٌ مثمرٌ يعرِّش حول الرأس حلمٌ تحت الوسادة أيا
١٠٧ ميَ ثقبٌ في جبيني اهترأ العالَمُ حوَّاء حاملٌ في سراوي
١٠٨ ليَ أمشي على جليدِ ملذَّاتيَ أمشي بين المحيِّر والمع
١٠٩ جزِ أمشي في وردةٍ زهراتُ اليأس تذوي والحزن يصدأ جيشٌ
١١٠ من وجوهٍ مسحوقةٍ يعبر التاريخ جيشٌ كالخيط أسْلَمَ واستس
١١١ لَم، جيشٌ كالظّل أركض في صوت الضحايا وحدي على شفة المو
١١٢ ت كقبرٍ يسيرُ في كرةِ الضوءِ - انصهرنا دَمُ الأحباء كالأه
١١٣ داب يحمي سمعتُ نبضكِ في جلديَ، هل أنت غابةٌ؟ سقط الحا

١١٤ جزٌ، هل كنتِ حاجزًا؟ سأل النورس خيطًا في البحر يغزله الرُّب

١١٥ بانُ غنّى ثلج المسافر شمسًا لا يراها، هل أنتِ شمسيَ؟ شمسي

١١٦ ريشةٌ تشرب المدى سمع الضّائع صوتًا، هل أنتِ صوتيَ؟ صوتي

١١٧ زمني نبضك الشهيُّ ونهداك سوادي وكل ليلٍ بياضي

١١٨ زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي...

[10]

١١٩ هكذا أحببتُ خيمه

١٢٠ وجعلت الرَّملَ في أهدابها

١٢١ شجرًا يمطر والصحراء غيمَهْ

١٢٢ قلتُ: هذي الجرَّة المنكسره

١٢٣ أمّة مهزوزةٌ، هذا الفضاء

١٢٤ رَمَدٌ، هذي العيونْ

١٢٥ حُفَرٌ، قلت الجنون

١٢٦ كوكبٌ مختبئٌ في شجره.

١٢٧ سأرى وجه الغرابْ

١٢٨ في تقاطيع بلادي، وأسمّي كَفَنًا هذا الكتّابْ

١٢٩ وأسمِّي جيفة هذي المدينه

١٣٠ وأسمِّي شجرَ الشام عصافير حزينه

١٣١ ربما تولَدُ بعد التّسميهْ

١٣٢ زهرة أو أغنيهْ،

١٣٣ وأسمِّي قمرَ الصحراء نخلهْ

١٣٤ ربما استيقظت الأرض وعادت طفلةً أو حلْم طفلهْ

١٣٥ لم يعد شيءٌ يغنِّي أغنياتي: سيجيء الرافضونْ

١٣٦ ويجيء الضوء في ميعادِه...
١٣٧ لم يعد غيرُ الجنونْ
١٣٨ هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلٌ يا رمادَ المدفأه
١٣٩ غضبُ الثورة جمرٌ عاشقٌ
١٤٠ وأغانيّ امرأهْ:
١٤١ هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلٌ؟

[11]

١٤٢ ألغبارُ التراثيّ في العظم ألجأُ؟ هل يُلجئُ الغبارْ؟
١٤٣ لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ... هذا دُوارْ
١٤٤ من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو
١٤٥ لا حِراكٌ يحسُّ الكهولَهْ
١٤٦ حلْمةٌ للطفولَهْ.
١٤٧ قادِرٌ أنْ أغيّر: لغْمُ الحضارة - هذا هو اسْمي

[12]

١٤٨ عُدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسرابُ جرادٍ، هذا التاريخُ يسكن في حض
١٤٩ ن بغيٍّ يجترُّ يشهق في جوف أتانٍ ويشتهي عَفَنَ الأر
١٥٠ ض ويمشي في دُودة عُد إلى كهفكَ واخفض عينيكَ ألمح كِلْمَهْ
١٥١ كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزَّها والمعرّي طفلُها
١٥٢ وانحنى تحتها الجُنيْدُ انحنى الحل
١٥٣ لاج والنِّفّري روى المتنبي أنها الصَّوت والصَّدى أنتَ مملو
١٥٤ كٌ هيَ المالكُ الملاكُ غدُ الأمة فيها كبذْرَةٍ عُدْ إلى كه
١٥٥ فكَ ماذا؟ نَفَوهُ أو قتلوه؟قتلوهُ... لا لن أحدّث عن مو
١٥٦ تي صديقي: رِيفٌ من الزَّهَر الأصفر حولي لكن سأكتب عن آ

١٥٧ خر غصنٍ في أرزةِ البيتِ عن رف يمامٍ يجرّ سَجّادة اللي

١٥٨ ل عن الحلْم عاليًا كبُروجٍ قتلوهُ لا لن أَفوهَ بأسما

١٥٩ ء شهودٍ أو قاتلينَ ولن أبكي سأبكي لأمةٍ وُلدت خر

١٦٠ ساء للتِّمِّ حاضنًا زرقة الشطآن يبكي: لِمَ البكاء على طف

١٦١ لٍ على شاعرٍ؟ سأكتب عن آخر فَيْءٍ لأرزة البيت عن رف

١٦٢ فِ حمامٍ يجر سجّادةَ الليل عن الحلم عاليًا كجبال.

١٦٣ وضعَ السّيدُ الخليفة قانونًا من الماءِ شعبُه المرَقُ الطّي

١٦٤ نُ سيوفٌ مصهورةٌ وضع السيد تاجًا مُرصَّعًا بعيون الن

١٦٥ ناس هل هذه المدينة آيٌ؟ هل ثياب النساء من ورق المص

١٦٦ حفِ أدخلت محجري في مضيقٍ حفرتْه الساعاتُ ساءلتُ هل شع

١٦٧ بِيَ نَهرٌ بلا مصبٍّ؟ أغنّي لُغَةَ النصْل أصرخُ انْثقب الده

١٦٨ ر وطاحت جدرانُه بين أحشائي تقيّأتُ لم يعد ليَ تاري

١٦٩ خٌ ولا حاضرٌ أنا الأرَقُ الشمسيُّ والفُوهة الخطيئة والفع

١٧٠ لُ انتظرْني يا راكبَ الغيمِ أشيائيَ تغوي والشمس تخبط أطرا

١٧١ في أنا الساكنُ المدى والمزامير أنا الغصنُ لاجئًا: أَصْغِ هل تس

١٧٢ مع هذا النواح في كبد العالم؟ أصغي للموت بين تجاعي

١٧٣ دي هَذَيْنا هذيتُ كي أحسنَ الموت اصطفيتُ النهدين بين تقالي

١٧٤ ديَ هل جلدكِ السقوط هل الفخذان جرحٌ ملأتُه التأمَ العا

١٧٥ لَمُ هل أنتِ مقلعُ الليل في جلديَ؟ فأسي مسنونةٌ صرتُ نبعًا

١٧٦ آخرًا ضِفّتي تفيضُ ذراعاك اعترافٌ قوسٌ حملتك وجهي

١٧٧ صخَبٌ طائرٌ تقاسَمهُ الصوت اسْأليني أُجِبْ... تكلّمَ جَفْرٌ

١٧٨ رصدتْني خيولهُ انطفأ الهمسُ، أعندي أعندَكِ الآن ما يُه

١٧٩ مسُ؟ نارٌ ملجومةٌ سفُنٌ تجنَحُ بحرٌ مروّضٌ فتح النو

١٨٠ رس عينيه أغلقي نَسي الفتْحةَ في ريشه المشعّث ماءً
١٨١ وشرارٌ لو كان لو عرف الرعد لو الرَّعد في يديَّ هُدوءًا
١٨٢ هذه قُبَّةٌ وسُكايَ في فُوهَة نَهْدٍ أظلّ أحفر لو غي
١٨٣ يرت لو غيّر الغبارُ عذاراهُ لو النارُ همزةً... ذُبْتِ في جن
١٨٤ نسيَ جنسي بلا حدود ولا سيف تلاشَيْ لا شِي تلاشيتُ وجهٌ
١٨٥ واحدٌ نحن لا قميصيَ تفّاحٌ ولا أنتِ جنّةٌ نحن حقلٌ
١٨٦ وحصادٌ والشمس تحرسُ أنْضجْتُكِ جيئي من ذلك الطرف الأخ
١٨٧ ضر هذا قطافنا جسدانا زارعٌ حاصِدٌ وحيدةَ أعضا
١٨٨ ئيَ جيئي من ذلك الطَّرَف استحضرتُ موتي وسَلسليني ملكًا
١٨٩ جَمْرةَ الوقتِ والحنين ملكًا رَغَد الكون وهو يلتحف النا
١٩٠ س اهتدينا... قرأتُ في ورقٍ أصفرَ أنّي أموت نفيًا تنوَّر
١٩١ تُ الصَّحارى شعبي يشطّ... نبشنا كلمات دفينةً طعمها طَع
١٩٢ مُ العذارى دمشق تدخل في ثوبيَ خوفًا حبًّا تخالط أحشا
١٩٣ ئيَ تلغو... لفظتِ جلدكِ خلّي شفتيك اصهريهما بين أسنا
١٩٤ ني أنا الليل والنهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي...

[13]

١٩٥ هكذا أحببتُ خيمه
١٩٦ وجعلتُ الرَّمل في أهدابها
١٩٧ شجرًا يمطر والصحراء غيمَهْ
١٩٨ ورأيتُ الله كالشّحاذ في أرض عليٍّ
١٩٩ وأكلت الشمس في أرض عليٍّ
٢٠٠ وخبزت المئذنَهْ
٢٠١ ورأيت البحر يأتي في ضباب المدخنه

٢٠٢ هائجًا يهمس: مَن كوَّننا
٢٠٣ لم يكن تكوينه إلا سقيفَهْ
٢٠٤ رجَّها الإعصار فانهارت وصارت خشبًا يُحرَقُ في دار خليفهْ.
٢٠٥ نادرٌ أن ينطقَ البحرُ ولكن نطق البحر: يبسنا يبس التاريخ من تكرارِه
في طواحين الهواءْ
٢٠٦ سقطَ الخالق في تابوتِه
٢٠٧ سقطَ المخلوقُ في تابوتِه..
٢٠٨ والنساء ارتحْن في مقصورةٍ
٢٠٩ ينتشلن الليلَ من آبارِه
٢١٠ ويُخيّطن السماءْ
٢١١ ويغنّين: عليٌّ لَهَبٌ
٢١٢ ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماءْ
٢١٣ ويسائلن السماء:
٢١٤ نجمةٌ أو مومياءْ
٢١٥ هذه الأرضُ؟ ويفْتقنَ السّماء
٢١٦ ويرقّعن السماء
٢١٧ قَبَرَ الدجّالُ في عينيه شعبًا
٢١٨ نَبَشَ الدّجال من عينيه شعبًا
٢١٩ وسمعناه يصلّي فوقَه
٢٢٠ ورأيناه يحيّيه ويجثو ورأينا كيف صار الشعب في كفّيه ماء
٢٢١ ورأينا كيف صار الماء طاحونَ هواءْ.

[14]

٢٢٢ جزُرٌ للهيب تصعدُ فيها آسيا يصعدُ الغدُ انطفأت ثم

٢٢٣ سُ حلمنا بغير ما هجسَ الليل نهاري يقاسُ باللّهبِ استص

٢٢٤ رختُ صوتُ الشعوب يفتتحُ الكونَ ويُغوي لستُ الرمادَ ولا الري

٢٢٥ حَ سريري أشهى وأبعدُ أقفاصٌ دروبٌ مهجورةٌ فرسُ الما

٢٢٦ ضي رمادٌ وصبغةُ اللهِ لونٌ آخرٌ لا يَدٌ عليَّ عليٌّ

٢٢٧ أبدُ النار والطفولةِ هل تسمع برق العصور تسمع آها

٢٢٨ ت خطاها؟ هل الطريقُ كتّابٌ أو يدٌ؟ إصبعُ الغبار كدروي

٢٢٩ يش يغنّي ملكَ الأساطير هاتوا وطنًا قرّبوا المدائن هزّوا

٢٣٠ شجر الحلم غيّروا شجر النوم كلامَ السماء للأرضِ طفلٌ

٢٣١ تائهٌ تحت سرّةِ امرأةٍ سوداء بحثًا طفل يشبُّ وللأر

٢٣٢ ض إلهٌ أعمى يموت... سلامٌ لوجوهٍ تسير في وحدة الصح

٢٣٣ راء للشرق يلبس العشب والنارَ سلامٌ للأرض يغسلها البح

٢٣٤ ر سلامٌ لحبها... عرْيكَ الصاعقُ أُعطى أمطاره يتعاطا

٢٣٥ نيَ رعدٌ في نهديَ اختمرَ الوقت تَقدَّمْ هذا دمي أَلقُ الشر

٢٣٦ ق اغترفْني وغبْ أضعْني لفخذيك الدويّ البرق اغترفْني تبطّنْ

٢٣٧ جسَدي ناريَ التوجّه والكوكب جرحي هدايةٌ أتهجّى...

[15]

٢٣٨ أتهجَّى نجمةً أرسمُها

٢٣٩ هاربًا من وطني في وطني

٢٤٠ أتهجَّى نجمة يرسمها

٢٤١ في خطى أيامه المنهزمه

٢٤٢ يا رماد الكلمه

٢٤٣ هل لتاريخيَ في ليلك طفلٌ؟ لم يَعُدْ غيرُ الجنون

٢٤٤ إنني ألمحهُ الآنَ على شبّاك بيتي ساهرًا بين الجار الساهره

٢٤٥ مثل طفل علَّمته الساحره

٢٤٦ أنَّ في البحر امرأهْ

٢٤٧ حمَلتْ تاريخه في خاتمٍ

٢٤٨ وستأتي حينما تخمد نارُ المدفأه

٢٤٩ ويذوب الليل من أحزانِه

٢٥٠ في رماد المدفأه...

[16]

٢٥١ .. ورأيت التاريخ في راية سوداء يمشي كغابة لم أُؤرِّخْ

٢٥٢ عائشٌ في الحنين في النار في الثورة في سحر سُمِّها الخلّاقِ

٢٥٣ وطني هذه الشرارة هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...".

[17]

(م٢)

<table dir="rtl">
<tr><th>القافية</th><th>أقسامها</th><th>رويها</th><th>نوعها</th><th>وصلها</th><th>حشوها</th><th>أبياتها</th><th>جملتها</th></tr>
<tr><td rowspan="2">١</td><td rowspan="2">٣٨،٢٠</td><td rowspan="2">الهمزة</td><td rowspan="2">المطلقة</td><td>الألف</td><td rowspan="2">ألف الردف</td><td>٣</td><td rowspan="2">٨</td></tr>
<tr><td>الواو</td><td>٥</td></tr>
<tr><td>٢</td><td>٩، ٢٦</td><td>الباء</td><td>المطلقة</td><td>الياء</td><td>ألف الردف</td><td>٨</td><td>٨</td></tr>
<tr><td rowspan="2">٣</td><td rowspan="2">٢٢، ٣٤</td><td rowspan="2">الحاء</td><td rowspan="2">المطلقة</td><td>الواو</td><td rowspan="2">ألف الردف</td><td>٤</td><td rowspan="2">٧</td></tr>
<tr><td>الياء</td><td>٣</td></tr>
<tr><td rowspan="5">٤</td><td rowspan="5">٤، ١٤، ١٨، ٣٣، ٣٥</td><td rowspan="5">الدال</td><td rowspan="4">المطلقة</td><td>الألف</td><td rowspan="3">ألف الردف</td><td>٣</td><td>١٧</td></tr>
<tr><td>الواو</td><td>٥</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">الياء</td><td>٣</td><td></td></tr>
<tr><td>ياء الردف أو واوه</td><td>٤</td><td></td></tr>
<tr><td>المقيدة</td><td>-</td><td>ألف التأسيس</td><td>٢</td><td></td></tr>
<tr><td>٥</td><td>٢، ١١، ١٣، ١٥، ٢١، ٢٣</td><td>الراء</td><td>المطلقة</td><td>الألف</td><td>ألف الردف</td><td>٧</td><td>٢٤</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td>الواو</td><td>واو الرددف</td><td>٤</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td>الياء</td><td>واو الردف أو ياؤه</td><td>٥</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td>المقيدة</td><td>-</td><td>ألف التأسيس</td><td>٨</td><td></td></tr>
</table>

٦	٢٤	الضاد	المطلقة	الواو	ياء الردف أو واوه	٥	٥
٧	٦	العين	المطلقة	الألف	ياء الردف أو واوه	٤	٤
٨	١٠، ٣٢ ، ٣٩	القاف	المطلقة	الواو	ياء الردف أو واوه	١٠	١٥
					ألف الردف	٥	
٩	٢٨	الكاف	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	٥
١٠	١، ٥، ٨، ١٢، ١٧، ١٩، ٣١، ٣٦	اللام	المطلقة	الألف	ألف الردف	٧	٢٩
					واو الردف أو ياؤه	٧	
				الواو		٥	
				الياء	ألف الردف	٥	
					واو الردف أو ياؤه	٥	
١١	٧ ، ٢٧	الميم	المطلقة	الواو	ألف الردف	٤	٧
			المقيدة	-	ألف التأسيس	٣	

١٢	٣، ١٦، ٢٥، ٣٧	النون	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	١٣
				الواو		٤	
					ياء الردف أو واوه	٤	
١٣	٢٩	الهاء	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	٥
١٤	٣٠	الياء	المطلقة	الألف	ألف الردف	٥	٥
جملتها	١٥٢						

(م٣)

القافية	**أقسامها**	**رويها**	**نوعها**	**وصلها**	**حشوها**	**أبياتها**	**جملتها**
١	١١، ١٣، ٢٠، ٢٢	الهمزة	المطلقة	الهاء الساكنة	-	٥	١٧
			المقيدة	-	ألف الردف	١٢	
٢	٦، ٩، ١٣، ٢٠	الباء	المطلقة	الألف	-	٢	٩
			المقيدة	-	ألف الردف	٧	
٣	٦، ٢٠	التاء	المطلقة	الياء	ياء الردف	٢	٤

				الهاء المكسورة	واو الردف	٢	
٤	١١، ١٣، ١٤، ٢٢	الراء	المطلقة	الهاء الساكنة	-	٢	٨
					مؤسسة	٢	
			المقيدة	-	ألف الردف	٤	
٥	١٢	الضاد	المطلقة	الياء	ألف الردف	٢	٢
٦	٢٠	الفاء	المطلقة	الهاء الساكنة	ياء الردف	٢	٢
٧	٢٣	القاف	المطلقة	الياء	ألف الردف	٢	٢
٨	١١، ١٣، ١٦	اللام	المطلقة	الواو	-	٢	١٠
				الهاء الساكنة	-	٦	
					واو الردف	٢	
٩	٨، ١٣، ٢٠، ٢٢	الميم	المطلقة	الهاء الساكنة	ياء الردف	٤	١٠
					-	٢	
				الهاءالمفتوحة	-	٢	
			المقيدة	-	واو الردف	٢	
١٠		النون	المطلقة		-	٤	١٠

<table dir="rtl">
<tr><td rowspan="2"></td><td rowspan="2">٨، ١٣، ٢٠</td><td rowspan="2"></td><td></td><td>الهاء الساكنة</td><td>ياء الردف</td><td>٢</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>المقيدة</td><td>-</td><td>واو الردف</td><td>٤</td></tr>
<tr><td rowspan="2">١١</td><td rowspan="2">٣، ١٠، ١٣، ٢٠</td><td rowspan="2">الياء</td><td rowspan="2">المطلقة</td><td>الياء</td><td rowspan="2">ياء الردف</td><td>٤</td><td rowspan="2">٨</td></tr>
<tr><td>الهاء الساكنة</td><td>٤</td></tr>
<tr><td colspan="7">جملتها</td><td>٨٢</td></tr>
</table>

(م٤)

البحر	الخفيف			المتدارك		الرجز	الرمل
التفاعيل	فاعلاتن	مستفع لن	زائدة	فاعلن	زائدة	مستفعلن	فاعلاتن
سالمة	٢٣١	٩٦	-	٤٧	-	١	١٠٢
مخبونة	٣٦٣	٢٠٤	-	٢٥	-	٣	٩٢
مطوية	-	-	-	-	-	٧	-
مشعثة	٤	-	-	-	-	-	-
مقصورة	-	-	-	-	-	-	٢٠
محذوفة	-	-	-	-	-	-	٢٩
مخبونة مقصورة	-	-	-	-	-	-	١
مخبونة محذوفة	-	-	-	-	-	-	١٣
مخبونة مقطوعة	-	-	-	-	-	١	-

<table dir="rtl">
<tr><td>مقطوعة مقصورة</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>٣</td><td>-</td></tr>
<tr><td>مذيلة</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>٥</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr>
<tr><td>مرفلة</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>١٠</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr>
<tr><td>مخبونة مسبغة</td><td>-</td><td>١</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr>
<tr><td>مخبونة مذيلة</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>١</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr>
<tr><td>مخبونة شبه مرفلة[١]</td><td>-</td><td>١</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>x[٢]</td><td></td><td></td><td>٢</td><td></td><td>١</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">جملتها</td><td>٥٩٨</td><td>٣٠٢</td><td>٢</td><td>٨٨</td><td>١</td><td rowspan="2">١٥</td><td rowspan="2">٢٥٧</td></tr>
<tr><td colspan="3">٩٠٢</td><td colspan="2">٨٩</td></tr>
<tr><td colspan="7">١١٥٣</td></tr>
</table>

---

[١] جعلت هذه التفعيلة شبه مرفلة لأن الترفيل زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، وفيها زيادة السبب الخفيف ولكن على ما آخره سبب خفيف ملتبس مع المتحرك قبله بالوتد المجموع، كما سيأتي.

[٢] لم أصفها لأنها لا تستقيم تفعيلةً كالتفاعيل، كما سيأتي.

(م٥)[1]

الشاعر	قصائده	أبيات قصيدته
ن١	١٠	٨
ن٢	٣٤	٨
الأعشى	ن١ × ٨	ن١ × ٤
جرير	ن٢ × ٩	ن٢ × ٢
النابغة	ن١ × ٨	ن١ × ١
الأخطل	ن٢ × ٦	ن٢ × ٢
زهير	ن١ × ٥	ن١ × ٢
الفرزدق	ن٢ × ١٨	ن٢ × ٢

---

[1] الثقافي، ٢٠٠٣. ومجموع شعراء الجاهليين والخضرمين في موسوعته الشعرية الألكترونية، ٧٠٤ (جاهليوهم ٥٣٦، ومخضرموهم ١٦٨)، ومجموع قصائدهم ٦٨٢٠ (جاهليها ٢٥١٨، ومخضرمها ٤٣٠٢)، ومجموع أبياتها ٥٥١٦٢ (جاهليها ٢٠٠٣٤، ومخضرمها ٣٥١٢٨)، وشعراء الأمويين فيها ٢٢٨، وقصائدهم ٧٧٨٥، وأبياتها ٦٢٠٩٢. وبقسمة القصائد على الشعراء، يخرج متوسط نتاج النموذج، وبقسمة الأبيات على القصائد، يخرج متوسط طول القصيدة. وعلى رغم ما في هذه الموسوعة الشعرية من هَنات غير هَيِّنات أرجو أن تتنزه عنها في نشراتها الآتية، لخفائها على كثير من الناس وعموم حاجتهم إليها - رأيت من الحكمة أن أحتكم إليها في رؤية تلك الجمهرة الضخمة من الشعر، التي تنفرد هي بها، فاستخلصت منها المادة المقرَّبة في هذا الجدول.

- ن١ = نتاج شعراء الجاهليين والمخضرمين جميعا معا.
- ن٢ = نتاج شعراء الأمويين جميعا.

(م٦)[1]

البحر		ن١	ن٢	الأعشى	جرير	النابغة	الأخطل	زهير	الفرزدق
الطويل	م	١	١	١	١	١	١	١	١
	ن	٣٨٫٦٢	٤٦٫٣١	٣٣٫٣٣	٣٤٫٤٦	٣٥٫٠٠	٥٠٫٠٠	٣٠٫١٩	٦٩٫٥٤
المديد	م	١١	١١	×	×	×	٧	×	×
	ن	٠٫٣٥	٠٫٤٢	×	×	×	٠٫٥١	×	×
البسيط	م	٤	٢	٤	٤	٣	٣	٣	٣
	ن	١٢٫٢٧	١٤٫٣٥	١١٫١١	١٥٫٥٤	٢٢٫٥٠	١٥٫٨٢	١٨٫٨٧	١٠٫٢٦
الوافر	م	٢	٣	٥	٢	٤	٢	٢	٢
	ن	١٥٫٤٠	١٣٫٠٧	٩٫٨٨	٢٣٫٣١	٢٠٫٠٠	١٨٫٣٧	٢٤٫٥٣	١١٫٤٢
الكامل	م	٣	٤	٢	٣	٥	٤	٣	٤
	ن	١٢٫٥٨	١٠٫٣٦	١٤٫٨١	١٨٫٩٢	١٢٫٥٠	٧٫٦٥	١٨٫٨٧	٧٫٤٥
الهزج	م	١٢	١٢	×	×	×	×	×	×
	ن	٠٫٢٩	٠٫٢٦	×	×	×	×	×	×
الرجز	م	٥	٦	٦	٥	٢	٥	×	٦

[1] الثقافي، ٢٠٠٣، فقد استخرجت من موسوعته الشعرية، أنصبة بحور الشعر من قصائد شعراء مقالة أبي عمرو المتقدمين والمتأخرين، ومن قصائد نَموذَجَيْهِم العامَّيْنِ، لأُجَدْوِلَ نِسَبَها ومنازِلَ بَعْضِها مِنْ بَعْض، في هذا الجدول.

- م= منزلة البحر، وتعرف بعد معرفة نسبة استعماله.
- ن= نسبته، وتعرف قبل معرفة منزلة استعماله.

	ن	٨،٣٣	٤،٣٦	٦،١٧	٥،٤١	٢٥،٠٠	٥،١٠	×	٠،٣٣
الرمل	م	٨	٩	٧	×	٧	٧	٥	×
	ن	١،٦٧	١،٤٣	٢،٤٧	×	١،٢٥	٠،٥١	١،٨٩	×
السريع	م	١٠	١٠	٧	×	٦	×	×	×
	ن	١،٤٨	١،٠٥	٢،٤٧	×	٣،٧٥	×	×	×
المنسرح	م	٩	٨	٨	٧	×	×	٤	×
	ن	١،٥١	١،٥٢	١،٢٣	٠،٣٤	×	×	٣،٧٧	×
الخفيف	م	٧	٥	٦	٧	٧	×	×	×
	ن	٢،٧٧	٤،٧٥	٦،١٧	٠،٣٤	١،٢٥	×	×	×
المجتث	م	١٣	١٣	×	×	×	×	×	×
	ن	٠،١٥	٠،٠٣	×	×	×	×	×	×
المتقارب	م	٦	٧	٣	٦	٧	٦	٥	٥
	ن	٤،٧١	٣،٨٨	١٢،٣٥	١،٦٩	١،٢٥	٢،٠٤	١،٨٩	٠،٩٩

(م٧)[1]

المنزلة	١	٢	٣		٤	٥		٦
ز	الطويل	الوافر	البسيط	الكامل	المنسرح	الرمل	والمتقارب	×

[1] زهير، والفرزدق: ديواناهما؛ فقد استخرجت منهما أنصبة بحور الشعر من قصائد كل منهما، لأُمَحِّصَ نِسَبَهَا ومنازِلَ بَعْضِها مِنْ بَعْض، في هذا الجدول.

- ز=زهير، ف= الفرزدق .

	٣٠،١٩	٢٤،٥٣	١٨،٨٧	١٨،٨٧	٣،٧٧	١،٨٩	١،٨٩	×
ف	الطويل	الوافر	البسيط		الكامل	المتقارب		الرجز
	٦٩،٣٣	١١،٥٠	٪١٠،٥٠		٧،٣٣	١		٠،٣٣

(م٨)[1]

م	النمط		قصائده (أرقامها)		أبياتها (أعدادها)	
	و	ق	ز	ف	ز	ف
١	الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب	مقصورة مجردة	×	٣	×	١٠

[1] ذهبتُ أُنَمِّطُ قصائد زهيرٍ أَوَّلًا على ما يطرأ من خصائصها العروضية، ثم قصائد الفرزدق آخِرًا على ما يوافق أنماط قصائد زهير، إلا أن يَجِدَّ فيها نمط لم يسبق في قصائد زهير فأزيده على الأنماط؛ حتى عثرت في قصائدهما جميعا معا، على ٢٥٧ نمط عروضي. ثم عدت أرتب ما عثرت عليه، على حسب تنازل خصائصه الوزنية من أكبر السلامة إلى أكبر التَّغَيُّر، وعلى حسب تَتَابُعِ خصائصه القافوية الهِجائِيِّ والصَّوْتِيِّ؛ حتى انتهيت إلى جدول كبير، هذه مثلا، ثلاثة أنماطه الأولى. ثم عدت أختصره بأهم عناصره، حتى انتهيت إلى الجدول الصغير بعده.

- و=الخصائص الوزنية، ق= الخصائص القافوية.

٢	الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب	الدالية المفتوحة المجردة الموصولة بالألف	35	108، 122، 123، 137، 162	١٥	5، 19، 4، 7، 20
3	الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب	اليائية المفتوحة المؤسسة الموصولة بالألف	١٧	596، 597، 598، 599، 600، 601	٢٦	42، 3، 38، 3، 13، 23

البحر	زهير			الفرزدق		
	القصائد	أنماطها	متوسط قصائد النمط	القصائد	أنماطها	متوسط قصائد النمط
الطويل	١٦	١٦	١	٤١٦	١٢٧	٣،٢٨
البسيط	١٠	١٠	١	٦٣	٣٢	١،٩٧
الوافر	١٣	١٣	١	٦٩	٣٣	٢،٠٩
الكامل	١٠	٩	١،١١	٤٤	٢٩	١،٥٢
الرجز	×	×	×	٢	٢	١
الرمل	١	١	١	×	×	×
المنسرح	٢	٢	١	×	×	×
المتقارب	١	١	١	٦	٦	١

(م٩)[١]

م	النمط		قصائده (أرقامها)		أبياتها (أعدادها)	
	و	ق	ز	ف	ز	ف
٨٣	الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب	الميمية المكسورة المؤسسة الموصولة بالياء	×	477، 481، 482، 489، 493، 497، 503، 505، 506، 517، 518، 520، 521، 523، 528، 530، 531، 537، 539، 542، 548، 549، 552، 557، 558، 559، 564، 566	×	13، 15، 9، 2، (6)، 3، 7، 12، 26، 29، 7، 2، 3، 12، 5، 2، 2، 2، 5، 22، 2، 13، 29، 2، 47، 3، 28، 149، 41
٢٤٥	الكامل الوافي الأحذ العروض	الميمية المكسورة المجردة	48، 49	×	20، 8	×

[١] هذا مَقْطَعٌ مِنَ الجدول الكبير، بِأَكْبَرِ أَنْماطِ زهير والفرزدق أَنْصِبَةً مِنْ قَصائدِهما.

	المضمر الضرب الأحذه	الموصولة بالياء				

(م١٠)[١]

الوحدة	٩	١٩	٢٩	٣٩	٤٩	٥٩	٦٩
ز	٢٦	١٠	٧	٥	٣	١	١
	٤٩،٠٦	١٨،٨٧	١٣،٢١	٩،٤٣	٥،٦٦	١،٨٩	١،٨٩
ف	٣٩٦	٨٩	٤٥	٣٢	٢٠	٦	٣
	٦٦،٠٠	١٤،٨٣	٧،٥٠	٥،٣٣	٣،٣٣	١،٠٠	٠،٥٠
٧٩	٨٩	٩٩	١٠٩	١١٩	١٢٩	١٣٩	١٤٩
×	×	×	×	×	×	×	×
×	×	×	×	×	×	×	×
٣	٢	٢	×	١	×	×	١
٠،٥٠	٠،٣٣	٠،٣٣	×	٠،١٧	×	×	٠،١٧

[١] وَزَّعْتُ فيما يأتي، أطوال قصائد زهير والفرزدق، على وَحَدات عَشْرِيّة، بحيث يعد اكتمال كل عشرة أول الوحدة اللاحقة، لا آخر الوحدة السابقة.

(م١١)[١]

الأبيات	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩
ز	1	٤	٥	٣	٣	٢	٢	٥	١
	٣،٨٥	١٥،٣٨	١٩،٢٣	١١،٥٤	١١،٥٤	٧،٦٩	٧،٦٩	١٩،٢٣	٣،٨٥
ف	×	١٠٠	١١٥	٦٠	٤٣	٢٦	١٧	١٤	٢١
	×	٢٥،٢٥	٢٩،٠٤	١٥،١٥	١٠،٨٦	٦،٥٧	٤،٢٩	٣،٥٤	٥،٣٠

(م١٢)[٢]

المثلثة	نمطها	حركتها	
زا	و=الكامل التام الصحيح العروض والضرب ق= اللامية المفتوحة المجردة الموصولة بالتاء المكسورة	١،٠٨	١،٠٠
			١،٠٠
			١،٢٣

---

[١] اقتطعت من الجدول السابق، ما دون العشرة من قصار زهير والفرزدق، ووزّعتُها فيما يأتي على حسب أعداد أبياتها الصريحة.

[٢] الأخفش: ١٦٤، والفارابي: ١٠٨٩-١٠٩٠. وعلى حين قاس أولهما السكون بالحركة، قاس آخرهما الحركة بالسكون، من دون أن تتغير الحقيقة الصوتية المقيسة! وفيما يأتي أُنمِّطُ لمثلثات زهير والفرزدق، أَنْماطَها، وأقيس الحركة في كل منها، على إجمال أبياتها، ثم على تفصيلها.

ز٢	و=الوافر الوافي المقطوف العروض والضرب ق= البائية المكسـ ورة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالياء	٠،٦٠	٠،٥٣ ٠،٥٣ ٠،٧٧
ز٣	و=الرمل الوافي المحذوف العروض والضرب ق= الجيمية المقيدة المجردة	٠،٨٩	٠،٨٣ ١،٠٠ ٠،٨٣
ز٤	و=الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب ق= الحائية المكسورة المجردة الموصلة بالياء	٠،٧٧	٠،٨٠ ٠،٦٥ ٠،٨٧
ز٥	و=الوافر الوافي المقطوف العروض والضرب ق= اللامية المضـ ـمومة المردفة بالألف الموصـ ـولة بالواو	٠،٦٠	٠،٥٣ ٠،٧٧ ٠،٥٣
ف١	و=الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب ق= البائية المضمومة المجردة الموصولة بالواو	٠،٧٩	٠،٨٧ ٠،٦٥ ٠،٨٧
ف٢	و=الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب ق= البائية المكسورة المؤسسة الموصولة بالياء	٠،٥٨	٠،٥٦ ٠،٥٦ ٠،٦٥
ف٣	و=الطويـ ـل الوافي المقبوض العروض المحـ ـذوف الضرب ق= البائية المكسورة المردفة بالألف الموصولة بالياء	٠،٨٠	٠،٦٩ ٠،٨٠ ٠،٩٣
ف٤	و=الطويل الوافي المقبوض العروض والضرب	٠،٧٥	٠،٧٥ ٠،٧٥

	ق= البائية المضـ مومة المؤسـ سـ ة الموصـ ولة بالهاء الساكنة		٠،٧٥
ف٥	و=البسيط الوافي المخبون العروض والضرب	٠،٧٢	٠،٥٩
	ق= البائية المطلقة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالواو		٠،٥٠
			٠،٥٠

(م١٣)[1]

المثلثة	رسالتها	أفكارها			
		على ترتيب أبيات زهير		على ترتيب أبيات الفرزدق	
		الفكرة	نوعها	الفكرة	نوعها
ز ١ = ف ٢	الرِّثاءُ	فقد المرثي	مشكلة	فقد المرثي	مشكلة
		حاجة الناس إليه	دعوى	فضل كرمه	دليل
		فضل نجدته	دليل	حاجة الناس إليه	دعوى
ز ٢ = ف ٤	التَّأْديبُ	النهي عن العتب	مشكلة	النهي عن التسرع	مشكلة
		النهي عن التنقيب	مشكلة	وخامة عاقبة الاغترار	دعوى
		كفاية التفرس	دعوى	صعوبة مسالك المقتدرين	دليل
ز ٣ = ف ١	الْمَرَحُ	ضيعة السلطان أو العرف	مشكلة	تخير ألطف أوعية الخمر	دليل
		تخير أسرع الجياد وأجلدها	دليل	العجلة إلى أكرم الخمر	دليل

[1] أَفْضَيْتُ مِنْ تأمل رسائل مثلثات شاعرينا، وتحقيق حركات تفكيرهما فيها، إلى رسم مسالكها بهذا الجدول.

		تخير أطيع الجياد وأنشطها	دليل	وشك الموت أو الشيب	مشكلة
ز ٤ = ف ٥	الْهِجاءُ	استنكار أن يجترئ عليه أحد	مشكلة	شجاعة أهله وجبن أهل مهجوه	دعوى
		أن أي مجترئ هالك أو مفتضح	دليل	رفعة أهله وضعة أهل مهجوه	دليل
		أن مهجوه هالك أو مفتضح	دعوى	ربانية رفعته التي لا ذكر معها لمهجوه	دعوى
ز ٥ = ف ٣	السِّياسَةُ	خشية أن ينال صاحبه سوء	دعوى	إعراض العذارى	مشكلة
		الاضطرار إلى إساءة الظن	مشكلة	تخابث العذارى	دعوى
		كمون النعمة في طوايا النقمة	دليل	إباء الحسرة	دليل

(م١٤)[1]

الترتيب	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
التفعيل	فَعُولُنْ	مَفاعيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفاعيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفاعيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفاعيلُنْ
التوقيع	دَدَنْ دَنْ	دَدَنْ دَنْ دَنْ	دَدَنْ دَنْ	دَدَنْ دَنْ دَنْ	دَدَنْ دَنْ	دَدَنْ دَنْ دَنْ	دَدَنْ دَنْ	دَدَنْ دَنْ دَنْ

[1] في التصور العلمي العروضي، ينبغي أن تنبني كلتا قصيدتي شاعرينا، على تَكْرار مَجاميعَ مُثَمَّنَةٍ (أبيات) من مُرَكَّباتِ مَقاطِعَ (تفاعيل)، بحيث يكون الْمَجموعُ الْمُثَمَّنُ منها، كما يأتي.

(م١٥)[1]

أجزاء الوزن		ز١	ز٢	ز٣	ز٤	ز٥	ف١	ف٢	ف٣	ف٤	ف٥
١	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٢	مفتوح	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٣١،٨٢	٣٧،٥٠	×	٦٦،٦٧	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٤٢،٣١
	مغلق	٧٥،٠٠	٦٦،٦٧	٦٨،١٨	٦٢،٥٠	١٠٠،٠٠	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٥٠،٠٠	٥٧،٦٩
٣	مغلق	١٠٠،٠٠	٦٦،٦٧	٣٦،٣٦	٣١،٢٥	٥٠،٠٠	٨٣،٣٣	٢٥،٠٠	٦٦،٦٧	٧٠،٠٠	٦٩،٢٣
	مفتوح	×	×	١٨،١٨	١٢،٥٠	×	×	٢٥،٠٠	×	٢٠،٠٠	×
	قصير	×	٣٣،٣٣	٤٥،٤٥	٥٦،٢٥	٥٠،٠٠	١٦،٦٧	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	١٠،٠٠	٣٠،٧٧
طَبيقَتُها		×	٣٣،٣٣	٦٨،١٨	٣٧،٥٠	٥٠،٠٠	١٦،٦٧	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	١٠،٠٠	٣٤،٦٢
٤	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٥	مفتوح	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٤٥،٤٥	٣١،٢٥	٥٠،٠٠	١٦،٦٧	٧٥،٠٠	×	×	٥٠،٠٠
	مغلق	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٥٤،٥٥	٦٨،٧٥	٥٠،٠٠	٨٣،٣٣	٢٥،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	٥٠،٠٠
٦	مفتوح	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٥٤،٥٥	٥٦،٢٥	×	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠		٥٠،٠٠	٣٨،٤٦
	مغلق	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٤٥،٤٥	٤٣،٧٥	١٠٠،٠٠	٦٦،٦٧	٥٠،٠٠	١٠٠،٠٠	٥٠،٠٠	٦١،٥٤

[1] ذاك هو التصور العلمي العروضي، وفي قوانين وقوع التغيير به، تفاصيل لا مجال لذكرها، فأما خصائص طويلتي شاعرينا الوزنية، فقد جدولتها بهذ الجدول. الطَّبيقَةُ هنا، الكلمة الكتابية إذا انفردت بأداء أجزاء الوزن، فطابقتها. والكلمة الكتابية هي المحفوفة من قبلها ومن بعدها ببياض، المعدودة بذلك في الحاسوب، كلمة واحدة، مهما كان اعتبارها في التحليل اللغوي؛ فإن التعويل هنا على إيقاع النطق، والطبيقة عندئذ تستولي على تمهل الشاعر أولا والمتلقي آخرا .

	قصير	×	٣٣،٣٣	×	×	×	×	×	×	×	×
٧	مغلق	٧٥،٠٠	١٠٠,٠٠	٧٧،٢٧	٨١،٢٥	×	٥٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	٨٠،٠٠	٨٨،٤٦
	مفتوح	٢٥،٠٠	×	٢٢،٧٣	١٨،٧٥	١٠٠،٠٠	٥٠،٠٠	×	×	٢٠،٠٠	١١،٥٤
طَبيقَتُها		×	٣٣،٣٣	٤،٥٥	٦،٢٥	×	×	×	×	×	٣،٨٥
٨	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٩	مفتوح	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٤٠،٩١	٤٣،٧٥	×	٥٠،٠٠	×	٣٣،٣٣	٦٠،٠٠	٦٩،٢٣
	مغلق	٧٥،٠٠	٦٦،٦٧	٥٩،٠٩	٥٦،٢٥	١٠٠،٠٠	٥٠،٠٠	١٠٠،٠٠	٦٦،٦٧	٤٠،٠٠	٣٠،٧٧
١٠	مغلق	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٤٥،٤٥	٤٣،٧٥	×	١٦،٦٧	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٥٠،٠٠
	مفتوح	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	١٣،٦٤	١٢،٥٠	٥٠،٠٠	١٦،٦٧	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	١٠،٠٠	٢٣،٠٨
	قصير	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٤٠،٩١	٤٣،٧٥	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٢٥،٠٠	×	٤٠،٠٠	٢٦،٩٢
طَبيقَتُها		×	×	١٨،١٨	٣١،٢٥	×	١٦،٦٧	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	١٠،٠٠	٧،٦٩
١١	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
١٢	مفتوح	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٥٩،٠٩	٣٧،٥٠	×	٣٣،٣٣	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٣٠،٠٠	٤٦،١٥
	مغلق	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٤٠،٩١	٦٢،٥٠	١٠٠،٠٠	٦٦،٦٧	٧٥،٠٠	٦٦،٦٧	٧٠،٠٠	٥٣،٨٥
١٣	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
١٤	مغلق	٥٠،٠٠	١٠٠,٠٠	٤٠،٩١	٣١،٢٥	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٤٠،٠٠	٤٢،٣١
	مفتوح	٥٠،٠٠	×	٥٩،٠٩	٦٨،٧٥	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٦٠،٠٠	٥٧،٦٩
طَبيقَتُها		٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٥٩،٠٩	٣٧،٥٠	×	٦٦،٦٧	٧٥،٠٠	×	٥٠،٠٠	٥٠،٠٠
١٥	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
١٦	مفتوح	٢٥،٠٠	٦٦،٦٧	٤٠،٩١	٥٦،٢٥	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٢٥،٠٠	٦٦،٦٧	٦٠،٠٠	٢٣،٠٨
	مغلق	٧٥،٠٠	٣٣،٣٣	٥٩،٠٩	٤٣،٧٥	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٧٥،٠٠	٣٣،٣٣	٤٠،٠٠	٧٦،٩٢
١٧	مغلق	٢٥،٠٠	١٠٠,٠٠	٥٤،٥٥	٥٦،٢٥	×	٥٠،٠٠	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٤٠،٠٠	٤٢،٣١
	مفتوح	٢٥،٠٠	×	٤،٥٥	٣١،٢٥	×	٣٣،٣٣	٢٥،٠٠	×	٢٠،٠٠	٢٣،٠٨

	قصير	٥٠،٠٠	×	٤٠،٩١	١٢،٥٠	١٠٠،٠٠	١٦،٦٧	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٤٠،٠٠	٣٤،٦٢
طَبيقَتُها		٥٠،٠٠	×	٣١،٨٢	٤٣،٧٥	×	١٦،٦٧	٥٠،٠٠	×	١٠،٠٠	٣٨،٤٦
١٨	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
١٩	مفتوح	٧٥،٠٠	٣٣،٣٣	٤٥،٤٥	٣٧،٥٠	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٧٥،٠٠	٣٣،٣٣	٣٠،٠٠	٤٦،١٥
	مغلق	٢٥،٠٠	٦٦،٦٧	٥٤،٥٥	٦٢،٥٠	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٢٥،٠٠	٦٦،٦٧	٧٠،٠٠	٥٣،٨٥
٢٠	مفتوح	٢٥،٠٠	٦٦،٦٧	٣١،٨٢	٣١،٢٥	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٤٠،٠٠	٤٢،٣١
	مغلق	٥٠،٠٠	×	٥٤،٥٥	٦٢،٥٠	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٧٥،٠٠	٦٦،٦٧	٦٠،٠٠	٥٧،٦٩
	قصير	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	١٣،٦٤	٦،٢٥	×	×	×	×	×	×
٢١	مغلق	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	٧٢،٧٣	٦٢،٥٠	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٤٠،٠٠	٧٣،٠٨
	مفتوح	×	×	٢٧،٢٧	٣٧،٥٠	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٦٠،٠٠	٢٦،٩٢
طَبيقَتُها		×	×	١٣،٦٤	×	×	×	×	×	×	×
٢٢	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٢٣	مفتوح	٧٥،٠٠	٦٦،٦٧	٦٣،٦٤	٦٢،٥٠	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٢٥،٠٠	٦٦،٦٧	٤٠،٠٠	٥٣،٨٥
	مغلق	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٣٦،٣٦	٣٧،٥٠	٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٧٥،٠٠	٣٣،٣٣	٦٠،٠٠	٤٦،١٥
٢٤	مغلق	٢٥،٠٠	×	٣١،٨٢	٥٠،٠٠	٥٠،٠٠	١٦،٦٧	٧٥،٠٠	٦٦،٦٧	١٠،٠٠	٣٨،٤٦
	مفتوح	×	×	١٨،١٨	×	×	١٦،٦٧	×	×	٤٠،٠٠	٢٣،٠٨
	قصير	٧٥،٠٠	١٠٠,٠٠	٥٠،٠٠	٥٠،٠٠	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٣٨،٤٦
طَبيقَتُها		×	×	٢٢،٧٣	١٢،٥٠	×	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٦٦،٦٧	٤٠،٠٠	٣٨،٤٦
٢٥	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٢٦	مفتوح	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٢٧	قصير	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٢٨	مغلق	١٠٠،٠٠	١٠٠,٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
طَبيقَتُها		٥٠،٠٠	٣٣،٣٣	٥٠،٠٠	٥٦،٢٥	×	٦٦،٦٧	٧٥،٠٠	١٠٠،٠٠	٤٠،٠٠	٦١،٥٤

(م١٦)[1]

أجزاء القافية		ز١	ز٢	ز٣	ز٤	ز٥	ف١	ف٢	ف٣	ف٤	ف٥
١	و	٢٥،٠٠	×	١٨،١٨	٢٥،٠٠	×	١٦،٦٧	×	×	٢٠،٠٠	٣،٨٥
	ع	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	×	٦،٢٥	×	١٦،٦٧		٣٣،٣٣	×	×
	ز	٢٥،٠٠	×	٤،٥٥	×	×	×	×	×	×	×
	ش	٢٥،٠٠	×	٤،٥٥	×	×	١٦،٦٧	٢٥،٠٠	×	×	٣،٨٥
	ج	×	٣٣،٣٣	×	×	٥٠،٠٠	×	×	×	١٠،٠٠	×
	ف	×	٣٣،٣٣	٩،٠٩	١٢،٥٠	×	×	×	×	×	×
	ر	×	×	٤،٥٥	×	×	١٦،٦٧	٢٥،٠٠	٣٣،٣٣	×	١١،٥٤
	ك	×	×	٤،٥٥	×	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	ب	×	×	٤،٥٥	٦،٢٥	×	١٦،٦٧	×	×	١٠،٠٠	٣،٨٥
	خ	×	×	٩،٠٩	٦،٢٥	×	×	×	×	١٠،٠٠	٧،٦٩
	ض	×	×	٤،٥٥	×	×	×	×	×	×	×
	س	×	×	٤،٥٥	٦،٢٥	×	×	×	×	٢٠،٠٠	١٥،٣٨
	ح	×	×	٩،٠٩	٦،٢٥	×	×	٢٥،٠٠	×	×	١٥،٣٨

[1] ذاك هو التصور العلمي العروضي، وفي قوانين وقوع التغيير به، تفاصيل لا مجال لذكرها، فأما خصائص طويلتي شاعرينا القافوية، فقد جدولتها بهذا الجدول. والطَّبِيقَةُ هنا، الكلمة الكتّابية إذا انفردت بأداء أجزاء القافية؛ فطابقتها.

	ل	×	×	٤،٥٥	٦،٢٥	×	×	×	×	×	×
	ص	×	×	٩،٠٩	×	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	ن	×	×	٤،٥٥	٦،٢٥	×	×	٢٥،٠٠	×	٢٠،٠٠	٣،٨٥
	ق	×	×	٤،٥٥	١٢،٥٠	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	ط	×	×	×	٦،٢٥	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	ء	×	×	×	×	٥٠،٠٠	×	×	×	×	٣،٨٥
	د	×	×	×	×	×	١٦،٦٧	×	×	×	×
	م	×	×	×	×	×	×	×	٣٣،٣٣	×	٣،٨٥
	ث	×	×	×	×	×	×	×	×	١٠،٠٠	×
	ت	×	×	×	×	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	ي	×	×	×	×	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	غ	×	×	×	×	×	×	×	×	×	٣،٨٥
٢	ـَ	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٣	ـَ	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٤	ح	٢٥،٠٠	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	د	٢٥،٠٠	×	×	×	×	١٦،٦٧	×	×	١٠،٠٠	١١،٥٤
	ي	٢٥،٠٠	×	×	×	×	×	×	٣٣،٣٣	×	×
	م	٢٥،٠٠	×	١٣،٦٤	×	×	×	×	×	١٠،٠٠	٣،٨٥
	ق	×	٦٦،٦٧		٦،٢٥	×	١٦،٦٧	×	×	×	٧،٦٩
	و	×	٣٣،٣٣	٩،٠٩	١٢،٥٠	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	ك	×	٣٣،٣٣	×	×	×	×	×	×	×	٧،٦٩
	ط	×	×	٤،٥٥	٢،٠٤	×	×	×	×	١٠،٠٠	٣،٨٥
	هـ	×	×	٤،٥٥	٦،٢٥	٥٠،٠٠	×	×	×	×	٣،٨٥

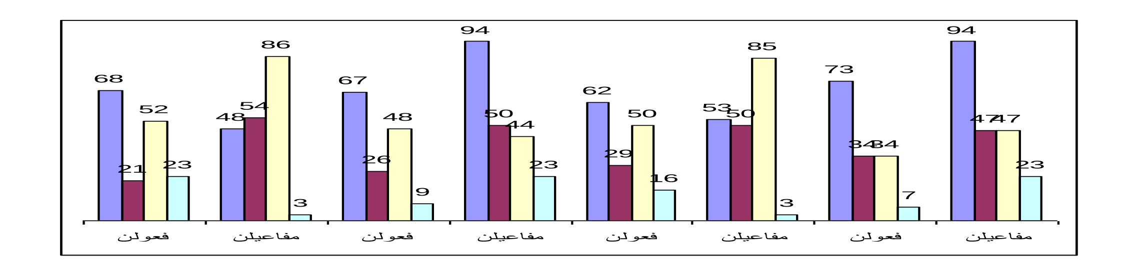
	ج	×	×	٤،٥٥	×	٥٠،٠٠	×	×	×	١٠،٠٠	٣،٨٥
	ت	×	×	٩،٠٩	١٢،٥٠	×	×	×	×	١٠،٠٠	٣،٨٥
	ء	×	×	٢٧،٢٧	١٨،٧٥	×	١٦،٦٧	٢٥،٠٠	×	٤٠،٠٠	×
	ف	×	×	٤،٥٥	×	×	×	٢٥،٠٠	×	×	٣،٨٥
	ص	×	×	٤،٥٥	١٢،٥٠	×	×	×	٣٣،٣٣	١٠،٠٠	٣،٨٥
	غ	×	×	٤،٥٥	×	×	×	×	×	×	×
	ب	×	×	٤،٥٥	×	×	×	×	×	×	×
	ذ	×	×	٤،٥٥	٦،٢٥	×	×	٢٥،٠٠	×	×	٧،٦٩
	ض	×	×	×	٦،٢٥	×	×	×	٣٣،٣٣	×	٣،٨٥
	ع	×	×	×	٦،٢٥	×	×	×	×	×	×
	ز	×	×	×	٦،٢٥	×	١٦،٦٧	×	×	×	×
	ث	×	×	×	×	×	١٦،٦٧	×	×	×	×
	ظ	×	×	×	×	×	×	٢٥،٠٠	×	×	٣،٨٥
	خ	×	×	×	×	×	×	×	×	×	٣،٨٥
	س	×	×	×	×	×	×	×	×	×	٧،٦٩
٥	-	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	٨٣،٣٣	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
	-	×	×	×	×	×	١٦،٦٧	×	×	×	×
٦	ل	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	×	×	×	×	×
	ر	×	×	×	×	×	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٧	-	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
٨	هـ	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠	١٠٠،٠٠
طَبيقَتُها		٢٥،٠٠	×	٢٢،٧٣	٣٧،٥٠	١٠٠،٠٠	٣٣،٣٣	٢٥،٠٠	×	٥٠،٠٠	٣٤،٦٢

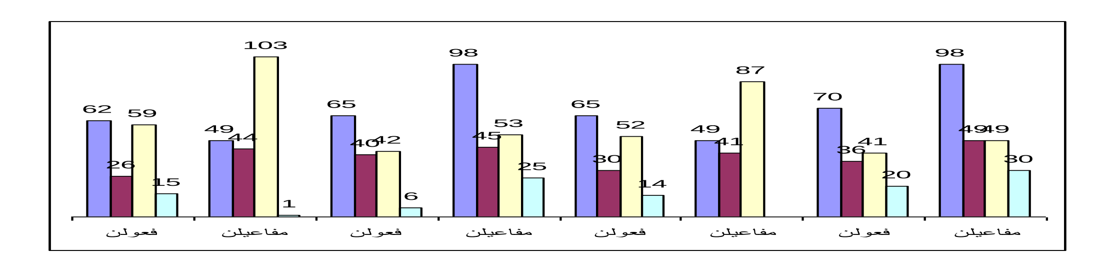
(م١٧)[1]

الفصل	ز					ف				
	طوله	حركته		فكرته	نوعها	طوله	حركته		فكرته	نوعها
١	٨،٥١	٠،٧٥		الحسرة	مشكلة	١٢,٢٤	٠،٧١		الحسرة	مشكلة
٢	٦،٣٨	٠،٧٩		البين	دعوى	٨،١٦	٠،٦٧		الحيرة	دعوى
٣	٤٦,٨١	٠،٧٥	٠،٧٤	الطرد	دليل	٦،١٢	٠،٦٥	٠،٦٨	البين	دعوى
٤	٣٤,٠٤	٠،٧٢		الكمال	دليل	٢٠,٤١	٠،٦٠		الحسرة	مشكلة
٥	٤،٢٦	٠،٨١		النقص	دليل	٥٣,٠٦	٠،٦٧		الطرد	دليل

[1] في هذا الجدول أفصل فصول رسالتي طويلتي زهير والفرزدق، وأقيس حركتيهما العروضيتين على إجمال فصولهما، ثم على تفصيلها، وأحقق حركات تفكيريهما، وأرسم مسالكها.

(م١٨)[1]





[1] استفدت من الجدول السابق أن أرسم فيما يلي من اليسار إلى اليمين، حركة المقاطع القصيرة، ثم الطويلة المفتوحة، ثم الطويلة المغلقة، ثم المطابقات، في تفاعيل أبيات طويلة زهير، ثم في تفاعيل أبيات طويلة الفرزدق.

(م١٩)[١]

الاِثْنا عَشَرِيُّ

١ وَما دامَ دِلّيرٌ يَهُزُّ حُسامَه فَلا نابَ في الدُّنْيا لِلَيْثٍ وَلا شِبْلِ/

٢ وَما دامَ دِلّيرٌ يُقَلِّبُ كَفَّه فَلا خَلْقَ مِنْ دَعْوى الْمَكارِمِ في حِلِّ/

- بيتان متواليان، في كل منهما اثنتا عشرة كلمة كتابية.

التُّساعيُّ

٣ وَإِذا نَظَرْتَ إِلى الْجِبالِ رَأَيْتَها فَوْقَ السُّهولِ عَواسِلًا وَقَواضِبا/

٤ وَإِذا نَظَرْتَ إِلى السُّهولِ رَأَيْتَها تَحْتَ الْجِبالِ فَوارِسًا وَجَنائِبا/

٥ وَصاحِبَ الْجودِ ما يُفارِقُه لَوْ كانَ لِلْجودِ مَنْطِقٌ عَذَلَهْ/

٦ وَراكِبَ الْهَوْلِ ما يُفَتِّرُه لَوْ كانَ لِلْهَوْلِ مَحْزِمٌ هَزَلَهْ/

---

[١] أَسْرُدُ فيما يأتي، مَظاهِرَ "الإدهاش العروضي اللغوي" في شعر شاعرنا، التي ظَهَرَتْ بها ظاهرتُه، وأُدَرِّجُ في كُلٍّ منها موادَّه من أبيات ديوانه بشَرْحِ العُكْبَرِيِّ، على حسب كَلِمِها الكتابية -والكلمة الكتابية هي المحفوفة من قبلها ومن بعدها ببياض، المعدودة بذلك في الحاسوب، كلمة واحدة- مهما كان اعتبارها في التحليل اللغوي؛ فإن إيقاع النطق يعدها كلمة واحدة، ثم يوافقه إيقاع العروض، أو يخالفه. ذاك مقدار ضخم من الأبيات المدهشة في شعر شاعرنا، لا ريب في دلالته الواضحة على صدق دعوى ظاهرة الإدهاش. ولشاعرنا في كل بيتٍ منها مَسْلَكٌ عَروضيٌّ لُغَويٌّ مُدْهِشٌ خاصٌّ، وفي قصيدة كل بيت منها كذلك، مَسْلَكٌ عَروضيٌّ لُغَويٌّ مُدْهِشٌ عامٌّ، يشمل ذلك الخاص، ولكنني لم أتأمل منها إلا هذه الثلاثة البارزات ١٤٤-١٤٦!

٧ إِذا ما الْعالِمونَ عَرَوْكَ قالوا أَفِدْنا أَيُّها الْحَبْرُ الْهُمامُ/
٨ إِذا ما الْعالِمونَ رَأَوْكَ قالوا بِهذا يُعْلَمُ الْجَيْشُ اللُّهامُ/

- كل بيتين متواليان، في كل منهما تسع كلمات كتابية.

الثُّمانيُّ

٩ وَكَفَتْكَ الصَّفائِحُ النّاسَ حَتّى قَدْ كَفَتْكَ الصَّفائِحَ الْأَقْلامُ/
١٠ وَكَفَتْكَ التَّجارِبُ الْفِكْرَ حَتّى قَدْ كَفاكَ التَّجارِبَ الْإِلْهامُ/

- بيتان متواليان، في كل منهما ثماني كلمات كتابية!

١١ فَلَمْ يَخْلُ مِنْ نَصْرٍ لَهُ مَنْ لَهُ يَدٌ/ وَلَمْ يَخْلُ مِنْ شُكْرٍ لَهُ مَنْ لَهُ فَمُ/

- في كل شطر، ثماني كلمات كتابية!

السُّداسيُّ

١٢ وَلا كُلُّ مَنْ قالَ قَوْلًا وَفى/ وَلا كُلُّ مَنْ سيمَ خَسْفًا أَبى/
١٣ وَفي كُلِّ قَوْسٍ كُلَّ يَوْمٍ تَناضُلٍ/ وَفي كُلِّ طِرْفٍ كُلَّ يَوْمٍ رُكوبِ/
١٤ فَبَعْضُ الَّذي يَبْدو الَّذي أَنا ذاكِرٌ/ وَبَعْضُ الَّذي يَخْفى عَلَيَّ الَّذي يَبْدو/
١٥ لَقَدْ أَقْدَموا لَوْ صادَفوا غَيْرَ آخِذٍ/ وَقَدْ هَرَبوا لَوْ صادَفوا غَيْرَ لاحِقِ/
١٦ وَما يوجِعُ الْحِرْمانُ مِنْ كَفِّ حازِمٍ/ كَما يوجِعُ الْحِرْمانُ مِنْ كَفِّ رازِقِ/
١٧ وَقَدْ أَراني الشَّبابُ الرّوحَ في بَدَني/ وَقَدْ أَراني الْمَشيبُ الرّوحَ في بَدَلي/
١٨ وَفي كُلِّ نَفْسٍ ما خَلاهُ مَلالَةٌ/ وَفي كُلِّ سَيْفٍ ما خَلاهُ فُلولُ/
١٩ وَأَتْعَبُ مَنْ ناداكَ مَنْ لا تُجيبُهُ/ وَأَغْيَظُ مَنْ عاداكَ مَنْ لا تُشاكِلُ/
٢٠ إِنْ أَدْبَرَتْ قُلْتَ لا تَليلَ لَها/ أَوْ أَقْبَلَتْ قُلْتَ ما لَها كَفَلُ/
٢١ فَجازَ لَهُ حَتّى عَلَى الشَّمْسِ حُكْمُهُ/ وَبانَ لَهُ حَتّى عَلى الْبَدْرِ ميسَمُ/

٢٢ وَلَمْ يَخْلُ مِنْ أَسْمائه عودُ مِنْبَر/ وَلَمْ يَخْلُ دينارٌ وَلَمْ يَخْلُ دِرْهَمُ/
٢٣ فَهُنَّ مَعَ السِّيدانِ في الْبَرِّ عُسَّلٌ/ وَهُنَّ مَعَ النِّينانِ في الْماءِ عُوَّمُ/
٢٤ وَهُنَّ مَعَ الْغِزْلانِ في الْوادِ كُمَّنٌ/ وَهُنَّ مَعَ الْعِقْبانِ في النِّيقِ حُوَّمُ/
٢٥ إذا مَضى عَلَمٌ مِنْها بَدا عَلَمٌ/ وَإِنْ مَضى عَلَمٌ مِنْه بَدا عَلَمُ/
٢٦ وَلا هِزَبْرًا لَه مِنْ دِرْعِه لِبَدٌ/ وَلا مَهاةً لَها مِنْ شِبْهِها حَشَمُ/
٢٧ وَلا تَصُدُّكَ عَنْ بَحْرٍ لَهُمْ سَعَةٌ/ وَلا يَرُدُّكَ عَنْ طَوْدٍ لَهُمْ شَمَمُ/
٢٨ حَتّى يَقولَ النّاسُ ما ذا عاقِلاً/ وَيَقولَ بَيْتُ الْمالِ ما ذا مُسْلِما/
٢٩ مَنْ لَيْسَ مِنْ قَتْلاهُ مِنْ طُلَقائه/ مَنْ لَيْسَ مِمَّنْ دانَ مِمَّنْ حُيِّنا/
٣٠ فَعَجِبْتُ حَتّى ما عَجِبْتُ مِنَ الظُّبي/ وَرَأَيْتُ حَتّى ما رَأَيْتُ مِنَ السَّنا/
٣١ فَقْرُ الْجَهولِ بِلا عَقْلٍ إِلى أَدَبٍ/ فَقْرُ الْحِمارِ بِلا رَأْسٍ إِلى رَسَنِ/
٣٢ إِنّي أُصاحِبُ حِلْمي وَهْوَ بي كَرَمٌ/ وَلا أُصاحِبُ حِلْمي وَهْوَ بي جُبُنُ/

- في كل شطر من كل بيت، سِتُّ كلمات كَتّابية.

الْخُماسيُّ

٣٣ وَزادَ في السّاقِ عَلى النَّقانِقِ/
٣٤ وَزادَ في الْوَقْعِ عَلى الصَّواعِقِ/
٣٥ وَزادَ في الْأُذْنِ عَلى الْخَرانِقِ/
٣٦ وَزادَ في الْحِذْرِ عَلى الْعَقاعِقِ/
٣٧ كَأَنَّها مِنْ سُرْعَةٍ في شَمْأَلِ/
٣٨ كَأَنَّها مِنْ ثِقَلٍ في يَذْبُلِ/
٣٩ كَأَنَّها مِنْ سَعَةٍ في هَوْجَلِ/
٤٠ عَفيفُ ما في ثَوْبِه مَأْمونُهُ/
٤١ أَبْيَضُ ما في تاجِه مَيْمونُهُ/

- أربعة أبيات متوالية، ثم ثلاثة، ثم اثنان، في كل منها خمس كلمات كتابية.

٤٢ مَهْلًا فَإِنَّ الْعَذْلَ مِنْ أَسْقامه/ وَتَرَفُّقًا فَالسَّمْعُ مِنْ أَعْضائه/

٤٣ وَلَكَ الزَّمانُ مِنَ الزَّمانِ وِقايَةٌ/ وَلَكَ الْحِمامُ مِنَ الْحِمامِ فِداءُ/

٤٤ وَما كُلُّ وَجْهٍ أَبْيَضٍ بِمُبارَكٍ/ وَلا كُلُّ جَفْنٍ ضَيِّقٍ بِنَجِيبِ/

٤٥ فَحُبُّ الْجَبانِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ التُّقى/ وَحُبُّ الشُّجاعِ النَّفْسَ أَوْرَدَهُ الْحَرْبا/

٤٦ أَزُورُهُمْ وَسَوادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لي/ وَأَنْثَني وَبَياضُ الصُّبْحِ يُغْري بي/

٤٧ فَالْعُرْبُ مِنْهُ مَعَ الْكُدْرِيِّ طائِرَةٌ/ وَالرُّومُ طائِرَةٌ مِنْهُ مَعَ الْحَجَلِ/

٤٨ وَأَكْبَرُ تيهي أَنَّني بِكَ واثِقٌ/ وَأَكْثَرُ مالي أَنَّني لَكَ آمِلُ/

٤٩ وَإِذا اهْتَزَّ لِلنَّدى كانَ بَحْرًا/ وَإِذا اهْتَزَّ لِلْوَغى كانَ نَصْلا/

٥٠ وَإِذا الْأَرْضُ أَظْلَمَتْ كانَ شَمْسًا/ وَإِذا الْأَرْضُ أَمْحَلَتْ كانَ وَبْلا/

٥١ فَأَقْرَبُ مِنْ تَحْدِيدِها رَدُّ فائِتٍ/ وَأَيْسَرُ مِنْ إِحْصائِها الْقَطْرُ وَالرَّمْلُ/

٥٢ قُلُوبُهُمْ في مَضاءِ ما امْتَشَقُوا/ قاماتُهُمْ في تَمامِ ما اعْتَقَلُوا/

٥٣ فَما حاوَلْتُ في أَرْضٍ مُقامًا/ وَلا أَزْمَعْتُ عَنْ أَرْضٍ زَوالا/

٥٤ حَدَقٌ يُذِمُّ مِنَ الْقَواتِلِ غَيْرَها/ بَدْرُ بْنُ عَمّارِ بْنِ إِسْماعيلا/

٥٥ فَلَقَدْ عُرِفْتَ وَما عُرِفْتَ حَقيقَةً/ وَلَقَدْ جُهِلْتَ وَما جُهِلْتَ خُمولا/

٥٦ قَدْ هَذَّبَتْ فَهْمَهُ الْفَقاهَةُ لي/ وَهَذَّبَتْ شِعْرِيَ الْفَصاحَةُ لَهْ/

٥٧ وَمَلَّ الْقَنا مِمّا تَدُقُّ صُدُورَهُ/ وَمَلَّ حَديدُ الْهِنْدِ مِمّا تُلاطِمُهْ/

٥٨ ضَرُوبٌ وَما بَيْنَ الْحُسامَيْنِ ضَيِّقٌ/ بَصيرٌ وَما بَيْنَ الشُّجاعَيْنِ مُظْلِمُ/

٥٩ ضَلالًا لِهذي الرِّيحِ ماذا تُريدُهُ/ وَهَدْيًا لِهذا السَّيْلِ ماذا يُؤَمِّمُ/

٦٠ فَباشَرَ وَجْهًا طالَما باشَرَ الْقَنا/ وَبَلَّ ثِيابًا طالَما بَلَّها الدَّمُ/

٦١ يَمُدُّ يَدَيْهِ في الْمُفاضَةِ ضَيْغَمٌ/ وَعَيْنَيْهِ مِنْ تَحْتِ التَّريكَةِ أَرْقَمُ/

٦٢ فَلَيْسَ لِشَمْسٍ مُذْ أَنَرْتَ إِنارَةٌ/ وَلَيْسَ لِبَدْرٍ ما تَمَمْتَ تَمامُ/

٦٣ وَالشَّمْسِ يعنونَ إلّا أَنَّهُمْ جَهِلوا/ وَالْمَوْتَ يَدْعونَ إلّا أَنَّهُمْ وَهِموا/

٦٤ أرى أُناسًا وَمَحْصولي عَلى غَنَمٍ/ وَذِكْرَ جود وَمَحْصولي عَلَى الْكَلِمِ/

٦٥ لَقَدْ تَصَبَّرْتُ حَتّى لاتَ مُصْطَبَرٍ/ فَالْآنَ أُقْحِمُ حَتّى لاتَ مُقْتَحَمِ/

٦٦ لا أَدَبٌ عِنْدَهُمْ وَلا حَسَبٌ/ وَلا عُهودٌ لَهُمْ وَلا ذِمَمُ/

٦٧ بِفَرْعٍ يعيدُ اللَّيْلَ وَالصُّبْحُ نَيِّرٌ/ وَوَجْهٍ يعيدُ الصُّبْحَ وَاللَّيْلُ مُظْلِمُ/

٦٨ وَمِنَ الْعَداوَةِ ما ينالُكَ نَفْعُه/ وَمِنَ الصَّداقَةِ ما يضُرُّ ويؤْلِمُ/

٦٩ أَفْعالُ مَنْ تَلِدُ الْكِرامُ كَريمَةٌ/ وَفَعالُ مَنْ تَلِدُ الْأَعاجِمُ أَعْجَمُ/

٧٠ فِراقٌ وَمَنْ فارَقْتُ غَيْرُ مُذَمَّمٍ/ وَأَمٌّ وَمَنْ يَمَّمْتُ خَيْرُ مُيَمَّمِ/

٧١ فَساقَ إِلَيَّ الْعُرْفَ غَيْرَ مُكَدَّرٍ/ وَسُقْتُ إلَيْهِ الشُّكْرَ غَيْرَ مُجَمْجَمِ/

٧٢ فَإِنْ أَمْرَضْ فَما مَرِضَ اصْطِباري/ وَإِنْ أُحْمَمْ فَما حُمَّ اعْتِزامي/

٧٣ فَلا أُحارِبُ مَدْفوعًا عَلى جُدُرٍ/ وَلا أُصالِحُ مَغْرورًا عَلى دَخَنِ/

٧٤ جَزاءُ كُلِّ قَريبٍ مِنْكُمْ مَلَلٌ/ وَحَظُّ كُلِّ مُحِبٍّ مِنْكُمْ ضَغَنُ/

٧٥ وَلا قَبْضٌ عَلى الْبيضِ الْمَواضي/ وَلا حَظٌّ مِنَ السُّمْرِ اللِّدانِ/

٧٦ عِداكَ تَراها في الْبِلادِ مَساعِيًا/ وَأَنْتَ تَراها في السَّماءِ مَراقِيا/

- في كل شطر من كل بيت، خمس كلمات كتابية.

الرُّباعيُّ

٧٧ أَمِ انْتَجَعْتَ لِلْغِنى يَمينَهُ/

٧٨ أَمْ زُرْتَه مُكَثِّرًا قَطينَهُ/

٧٩ أَمْ جِئْتَه مُخَنْدَقًا حُصونَهُ/

٨٠ وَذي جُنونٍ أَذْهَبَتْ جُنونَهُ/

٨١ وَشَرْبِ كَأْسٍ أَكْثَرَتْ رَنينَهُ/

- خمسة أبيات متوالية، في كل منها أربع كلمات كتابية.

٨٢ إِنَّ الْقَتِيلَ مُضَرَّجًا بِدُموعِه/ مِثْلُ الْقَتِيلِ مُضَرَّجًا بِدِمائِهِ/
٨٣ وَمالٍ وَهَبْتَ بِلا مَوْعِدٍ/ وَقِرْنٍ سَبَقْتَ إِلَيْهِ الْوَعِيدا/
٨٤ فَمَا الْعَانِدونَ وَما أَمَّلوا/ وَما الْحَاسِدونَ وَما قَوَّلوا/
٨٥ هُم يَطْلُبونَ فَمَنْ أَدْرَكوا/ وَهُمْ يَكْذِبونَ فَمَنْ يَقْبَلُ/
٨٦ يُفاجِئُ جَيْشًا بِها حَيْنُه/ وَيُنْذِرُ جَيْشًا بِها الْقَسْطَلُ/
٨٧ أَنَلْتَ عِبادَكَ ما أَمَّلوا/ أَنالَكَ رَبُّكَ ما تَأْمُلُ/
٨٨ فَبِه أَغْنَتِ الْمَوالِيَ بَذْلًا/ وَبِه أَفْنَتِ الْأَعادِيَ قَتْلا/
٨٩ وَكَثِيرٌ مِنَ السُّؤالِ اشْتِياقٌ/ وَكَثِيرٌ مِنْ رَدِّه تَعْلِيلُ/
٩٠ وَإِذا صَحَّ فَالزَّمانُ صَحِيحٌ/ وَإِذا اعْتَلَّ فَالزَّمانُ عَلِيلُ/
٩١ كَتِيبَةٌ لَسْتَ رَبَّها نَفَلٌ/ وَبَلْدَةٌ لَسْتَ حَلْيَها عُطُلُ/
٩٢ اَلرّامِياتُ لَنا وَهُنَّ نَوافِرٌ/ وَالْخاتِلاتُ لَنا وَهُنَّ غَوافِلُ/
٩٣ وَأَشْرَفُ فاخِرٍ نَفْسًا وَقَوْمًا/ وَأَكْرَمُ مُنْتَمٍ عَمًّا وَخالا/
٩٤ فَكَثِيرٌ مِنَ الشُّجاعِ التَّوَقِّي/ وَكَثِيرٌ مِنَ الْبَلِيغِ السَّلامُ/
٩٥ تُعَطَّفُ فِيهِ وَالْأَعِنَّةُ شَعْرُها/ وَتُضْرَبُ فِيهِ وَالسِّياطُ كَلامُ/
٩٦ وَإِنَّ نُفوسًا أَمَّمَتْكَ مَنِيعَةٌ/ وَإِنَّ دِماءً أَمَّلَتْكَ حَرامُ/
٩٧ هُم لِأَمْوالِهِمْ وَلَيْسَ لَهُمْ/ وَالْعارُ يَبْقى وَالْجُرْحُ يَلْتَئِمُ/
٩٨ إِذا تَوَلَّوْا عَداوَةً كَشَفوا/ وَإِنْ تَوَلَّوْا صَنِيعَةً كَتَموا/
٩٩ يُحِبُّ الْعاقِلونَ عَلى التَّصافِي/ وَحُبُّ الْجاهِلينَ عَلى الْوَسامِ/
١٠٠ وَفارَقْتُ الْحَبِيبَ بِلا وَداعٍ/ وَوَدَّعْتُ الْبِلادَ بِلا سَلامِ/
١٠١ فَأَجْوَدُ مِنْ جُودِهِمْ بُخْلُهُ/ وَأَحْمَدُ مِنْ حَمْدِهِمْ ذَمُّه/
١٠٢ وَأَشْرَفُ مِنْ عَيْشِهِمْ مَوْتُه/ وَأَنْفَعُ مِنْ وُجْدِهِمْ عُدْمُه/
١٠٣ مُتَصَعْلِكِينَ عَلى كَثافَةِ مُلْكِهِمْ/ مُتَواضِعِينَ عَلى عَظِيمِ الشّانِ/
١٠٤ وَالْجُودُ عَيْنٌ وَأَنْتَ ناظِرُها/ وَالْبَاسُ باعٌ وَأَنْتَ يُمْناهُ/

١٠٥ إِنْ أَعْشَبَتْ رَوْضَةٌ رَعَيْناها/ أَوْ ذُكِرَتْ حِلَّةٌ غَزَوْناها/

- في كل شطر من كل بيت، أربع كلمات كتابية.

١٠٦ فَيا شَـوْقُ ما أَبْقى/ وَيا لِي مِنَ النَّوى/ وَيا دَمْعُ ما أَجْرى/ وَيا قَلْبُ ما أَصْبى/

- في كل رُبعٍ، أربع كلمات كتابية.

الثُّلاثيُّ

١٠٧ وَضَيْغَمٍ أَوْلَجَها عَرِينَهُ/

١٠٨ وَمَلِكٍ أَوْطَأَها جَبِينَهُ/

١٠٩ مُباشِرًا بِنَفْسِه شُؤونَهُ/

١١٠ مُشَرِّفًا بِطَعْنِه طَعِينَهُ/

- أربعة أبيات متوالية، في كل منها ثلاث كلمات كتابية.

١١١ فَواهِبٌ وَالرِّماحُ تَشْجُرُهُ/ وَطاعِنٌ وَالْهِباتُ مُتَّصِلَهْ/

- في كل شطر ثلاث كلمات كتابية.

١١٢ كَرَمٌ في شَجاعَةٍ/ وَذَكاءٌ في بَهاءٍ/ وَقُدْرَةٌ في وَفاءِ/

١١٣ وَيُميتُ قَبْلَ قِتالِهِ/ وَيَبَشُّ قَبْلَ نَوالِهِ/ وَيُنيلُ قَبْلَ سُؤالِهِ/

١١٤ ذا السِّراجُ الْمُنيرُ/ هذا النَّقِيُّ النَّجيبُ/ هذا بَقِيَّةُ الْأَبْدالِ/

- في ثلث كل بيت، ثلاث كلمات كتابية.

١١٥ وَمَنْ بُعْدُه فَقْرٌ/ وَمَنْ قُرْبُهُ غِنًى/ وَمَنْ عِرْضُه حُرٌّ/ وَمَنْ مالُه عَبْدُ/

١١٦ أَأَحْزَمَ ذي لُبٍّ/ وَأَكْرَمَ ذي يَدٍ/ وَأَشْـجَعَ ذي قَلْبٍ/ وَأَرْحَمَ ذي كَبِدِ/

١١٧ فَنَحْنُ في جَذَلٍ/ وَالرّومُ في وَجَلٍ/ وَالْبَرُّ في شُغُلٍ/ وَالْبَحْرُ في خَجَلِ/

١١٨ أَنا ابْنُ اللِّقاءِ/ أَنا ابْنُ السَّخاءِ/ أَنا ابْنُ الضِّرابِ/ أَنا ابْنُ الطِّعانِ/

١١٩ أَنا ابْنُ الْفَيافِي/ أَنا ابْنُ الْقَوافِي/ أَنا ابْنُ السُّروجِ/ أَنا ابْنُ الرِّعانِ/

- في ربع كل بيت، ثلاث كلمات كتّابية.

الثُّنائيُّ

١٢٠ أَنْساعُها مَمْغوطَةٌ/ وَخِفافُها مَنْكوحَةٌ/ وَطَريقُها عَذْراءُ/

١٢١ بِصارِمي مُرْتَدٍ/ بِمَخْبَرَتي مُجْتَزِئٌ/ بِالظَّلامِ مُشْتَمِلُ/

- في ثلث كل بيت، كلمتان كتّابيتان.

١٢٢ وَأَكْرَمُهُمْ كَلْبٌ/ وَأَبْصَرُهُمْ عَمٍ/ وَأَسْهَدُهُمْ فَهْدٌ/ وَأَشْجَعُهُمْ قِرْدُ/

١٢٣ وَأَرْدِيَةٌ خُضْرٌ/ وَمُلْكٌ مُطاعَةٌ/ وَمَرْكوزَةٌ سُمْرٌ/ وَمُقْرَبَةٌ جُرْدُ/

١٢٤ نُعْجٌ مَحاجِرُهُ/ دُعْجٌ نَواظِرُهُ/ حُمْرٌ غَفائِرُهُ/ سودٌ غَدائِرُهُ/

١٢٥ تَفَكُّرُه عِلْمٌ/ وَمَنْطِقُه حُكْمٌ/ وَباطِنُه دينٌ/ وَظاهِرُه ظَرْفُ/

١٢٦ سُهادٌ لأَجْفانٍ/ وَشَمْسٌ لِناظِرٍ/ وَسُقْمٌ لأَبْدانٍ/ وَمِسْكٌ لِناشِقِ/

١٢٧ وَالْمَرْءُ يَأْمُلُ/ وَالْحَياةُ شَهِيَّةٌ/ وَالشَّيْبُ أَوْقَرُ/ وَالشَّبيبَةُ أَنْزَقُ/

١٢٨ مُعْطي الْكَواعِبِ/ وَالْجُرْدِ السَّلاهِبِ/ وَالْبيضِ الْقَواضِبِ/ وَالْعَسّالَةِ الذُّبُلِ/

١٢٩ فَرَسٌ سابِقٌ/ وَرُمْحٌ طَويلُ/ وَدِلاصٌ زَغْفٌ/ وَسَيْفٌ صَقيلُ/

١٣٠ مَحَلُّكَ مَقْصودٌ/ وَشانيكَ مُفْحَمُ/ وَمِثْلُكَ مَفْقودٌ/ وَنَيْلُكَ خِضْرِمُ/

١٣١ وَغِناكَ مَسْأَلَةٌ/ وَطَيْشُكَ نَفْخَةٌ/ وَرِضاكَ فَيْشَلَةٌ/ وَرَبُّكَ دِرْهَمُ/

١٣٢ وَالْوَجْهُ أَزْهَرُ/ وَالْفُؤادُ مُشَيَّعٌ/ وَالرُّمْحُ أَسْمَرُ/ وَالْحُسامُ مُصَمِّمُ/

١٣٣ قَليلٌ عائِدي/ سَقِمٌ فُؤادي/ كَثيرٌ حاسِدي/ صَعْبٌ مَرامي/

١٣٤ طَويلُ النِّجادِ/ طَويلُ الْعِمادِ/ طَويلُ الْقَناةِ/ طَويلُ السِّنانِ/

١٣٥ حَديدُ اللِّحاظِ/ حَديدُ الْحِفاظِ/ حَديدُ الْحُسامِ/ حَديدُ الْجَنانِ/

- في ربع كل بيت، كلمتان كتّابيتان.

١٣٦ فَلا مُبالٍ/ وَلا مُداجٍ/ وَلا فانٍ/ وَلا عاجِزٌ/ وَلا تُكَلَّهْ/

- في كُلِّ خُمُسٍ كلمتان كتابيتان.

١٣٧ أَوْ هارِبًا/ أَوْ طالِبًا/ أَوْ راغِبًا/ أَوْ راهِبًا/ أَوْ هالِكًا/ أَوْ نادِبا/

- في كلِّ سُدُسٍ كلمتان كتابيتان.

الْأُحاديُّ

١٣٨ مُتْلِفٌ/ مُخْلِفٌ/ وَفِيٌّ/ أَبِيٌّ/ عالِمٌ/ حازِمٌ/ شُجاعٌ/ جَوادُ/

١٣٩ اَلْحازِمَ/ الْيَقِظَ/ الْأَغَرَّ/ الْعالِمَ/ الْفَطِنَ/ الْأَلَدَّ/ الْأَرْيَحِيَّ/ الْأَرْوَعا/

١٤٠ اَلْكاتِبَ/ اللَّبِقَ/ الْخَطِيبَ/ الْواهِبَ/ النَّدُسَ/ اللَّبِيبَ/ الْهِبْرِزِيَّ/ الْمِصْقَعا/

١٤١ اَلْأَدِيبُ/ الْمُهَذَّبُ/ الْأَصْيَدُ/ الضَّرْبُ/ الذَّكِيُّ/ الْجَعْدُ/ السَّرِيُّ/ الْهُمامُ/

- في ثمن كل بيت، كلمة كتابية.

١٤٢ دانٍ/ بَعِيدٌ/ مُحِبٌّ/ مُبْغِضٌ/ بَهِجٌ/ أَغَرُّ/ حُلْوٌ/ مُرٌّ/ لَيِّنٌ/ شَرِسٌ/

١٤٣ قَدَروا/ عَفَوْا/ وَعَدوا/ وَفَوْا/ سُئِلوا/ أَغْنَوْا/ عَلَوْا/ أَعْلَوْا/ وَلَوا/ عَدَلوا/

- في عشر كل بيت، كلمة كتابية.

١٤٤ أَقِلْ/ أَنِلْ/ أَقْطِعْ/ احْمِلْ/ عَلِّ/ سَلِّ/ أَعِدْ/ زِدْ/ هَشَّ/ بَشَّ/ تَفَضَّلْ/ أَدْنِ/ سُرَّ/ صِلِ/

- في كل جزء من أربعة عشر، كلمة كتابية.

١٤٥ أَقِلْ/ أَنِلْ/ أَنْ/ صُنِ/ احْمِلْ/ عَلِّ/ سَلِّ/ أَعِدْ/ زِدْ/ هَشَّ/ بَشَّ/ هَبِ/ اغْفِرْ/ أَدْنِ/ سُرَّ/ صِلِ/

- في كل جزء من ستة عشر، كلمة كتابية.

١٤٦ عِشِ/ ابْقَ/ اسْمُ/ سُدْ/ قُدْ/ جُدْ/ مُرِ/ انْهَ/ رِ/ فِ/ اسْرِ/ نَلْ/ غِظِ/
ارْمِ/ صِبِ/ احْمِ/ اغْزُ/ اسْبِ/ رُعْ/ زَعْ/ دِ/ لِ/ اثْنِ/ نُلْ /

- في كل جزء من أربعة وعشرين، كلمةً كتابية واحدة.

(م٢٠)

م	نوع الجملة	أبو تمام	المتنبي
١	ماض **فمتكلم**	١ = ٢٫٢٧	×
٢	ماض **فمتكلمون**	**٥= ١١٫٣٦**	×
٣	مضارع **فمتكلم**	٢= ٤٫٥٤	٢= ٣٫٠٣
٤	مضارع **فمتكلمون**	١ = ٢٫٢٧	×
٥	مضارع **فمتكلم** محذوفان	×	٣= ٤٫٥٤
٦	**مخاطب** لجملة (ماض فمخاطب)	×	١ = ١٫٥١
٧	**مضاف** إلى مخاطب فنكرة	×	١ = ١٫٥١
٨	**مضاف** إلى مخاطب فاسم موصول	×	١ = ١٫٥١
٩	ماض ناقص **فمخاطب** فمعرف بأل	×	١ = ١٫٥١
١٠	ماض ناقص **فمخاطب** فمضاف إلى معرف بأل	١ = ٢٫٢٧	×
١١	ماض **فمخاطب**	٣= ٦٫٨١	**١٢= ١٨٫١٨**
١٢	مضارع **فمخاطب**	×	٢= ٣٫٠٣
١٣	أمر **فمخاطب**	×	**٧= ١٠٫٦٠**
١٤	اسم فعل أمر **فمخاطب**	×	١ = ١٫٥١
١٥	**غائب** محذوف فنكرة	٢= ٤٫٥٤	١ = ١٫٥١
١٦	**غائبة** محذوفة فنكرة	١ = ٢٫٢٧	١ = ١٫٥١
١٧	**غائب** محذوف فمضاف إلى معرف بأل	×	١ = ١٫٥١
١٨	**مضاف** إلى غائبة فنكرة	×	١ = ١٫٥١

١٩	**مضاف** إلى غائبة فنكرة محذوفة	×	١= ١٫٥١
٢٠	**مضاف** إلى غائبة فمضاف إلى مضاف إلى غائبة	×	١= ١٫٥١
٢١	ماض ناقص **فغائب** فنكرة	×	٣= ٤٫٥٤
٢٢	ماض ناقص **فغائب** فشبه جملة حرفي	×	١= ١٫٥١
٢٣	ماض ناقص **فمضاف** إلى غائبين فنكرة	١= ٢٫٢٧	×
٢٤	ماض **فغائب**	**=١٠ ٢٢٫٧٢**	٤= ٦٫٠٦
٢٥	ماض **فغائبون**	١= ٢٫٢٧	١= ١٫٥١
٢٦	ماض **فغائبة**	٣= ٦٫٨١	×
٢٧	ماض **فمضاف** إلى غائب	١= ٢٫٢٧	٣= ٤٫٥٤
٢٨	مضارع **فغائب**	×	٥= ٧٫٥٧
٢٩	مضارع **فغائبة**	١= ٢٫٢٧	٣= ٤٫٥٤
٣٠	مضارع **فمضاف** إلى غائبة	×	١= ١٫٥١
٣١	**علم** فمضاف إلى معرف بأل	×	١= ١٫٥١
٣٢	**علم** فجملة (ماض فغائبة)	١= ٢٫٢٧	×
٣٣	**علم** فجملة [ماض ناقص فغائب فجملة (مضارع فغائب)]	×	١= ١٫٥١
٣٤	ماض **فعلم**	×	١= ١٫٥١
٣٥	ماض **فمضاف** إلى علم	١= ٢٫٢٧	×
٣٦	ماض **فمعرف** بأل	٣= ٦٫٨١	١= ١٫٥١
٣٧	مضارع **فمعرف** بأل	١= ٢٫٢٧	١= ١٫٥١
٣٨	**نكرة** فنكرة محذوفة	×	٣= ٤٫٥٤
٣٩	**نكرة** فشبه جملة حرفي	٢= ٤٫٥٤	×

٤٠	شبه جملة حرفي **فنكرة**	١= ٢٫٢٧	×
٤١	ماض **فنكرة**	٢= ٤٫٥٤	×
المجموع		**٢١: ٤٤**	**٣٠: ٦٦**

(م٢١)

	مواقع تكميلية						مواقع تأسيسية			
[illegible]	مجرور بالحرف	مضاف إليه	نعت	معطوف	مفعول مكسور	×	مضارع مجزوم	×	×	×
	٣٠٫٤ ٣	٣٠٫٤٣	٢١٫٧ ٣	١٠٫٨ ٦	٢٫١٧	×	٤٫٣٤	×	×	×
	٩٥٫٦٢، وكسور لا تذكر						**٤٫٣٤**، وكسور لا تذكر			
[illegible]	مفعول	نعت	معطوف	حال	مفعول مطلق	تمييز	اسم ناسخ	خبر	ماض مفتوح	مضارع منصوب
	٣٩٫٠ ٢	١٧٫٠٧	٩٫٧٥	٧٫٣١	٤٫٨٧	٢٫٤ ٣	٤٫٨٧	٤٫٨ ٧	٤٫٨٧	٤٫٨٧
	٨٠٫٤٥، وكسور لا تذكر						**١٩٫٤٨**، وكسور لا تذكر			

(م٢٢)[1]

١	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٤	الهجاء	الأطلال (١-٥)، الرحلة والركوبة (٦-١٠)، الثور والطرد (١١-٢١)، الهجاء (٢٢-٢٤)
٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٧	الحماسة	الغزل (١-٤)، الحماسة (٥-١٧)
٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١	الحماسة	
٤	متقاربية وافية محذوفة العروض والضرب، بائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٤	الرثاء	
٥	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، حائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٧	المديح	الغزل (١-٥)، العذل (٦-١١)، المطر (١٢-٢٤)، الرحلة والركوبة (٢٥-٢٦)، المديح (٢٧)
٦	رملية وافية صحيحة العروض محذوفة الضرب، دالية ساكنة مجردة	٢	الرثاء	
٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الرثاء	

[1] رقم القصيدة، فنمطها العروضي، فعدد أبياتها، فمتون أغراضها، ففصول أغراضها متونًا وأحشاءً.

٨	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، دالية مضمومة مجرد موصولة بالواو	٨	الهجاء	
٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١	المديح	
١٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١	الحنين	
١١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، حائية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٥	الرثاء	
١٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٩	المديح	المديح (١-٦)، الحكمة (٧-٩)
١٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	المديح	
١٤	متقاربية وافية محذوفة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١٤	الفخر	الوعيد (١-١٠)، الفخر (١١-١٣)
١٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١	الفخر	
١٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	٤	الفخر	الغزل (٢)، الفخر (٢)
١٧	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٤	الشكوى	
١٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣٠٥	الحماسة	

١٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١	الفخر	
٢٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٦	الهجاء	الهجاء (٥)، الرحلة والركوبة (١)
٢١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤١	الهجاء	الأطلال (١-٦)، الغزل (٧-٩)، الرحلة والركوبة (١٠-١٧)، الثور والطرد (١٨-٢٦)، الهجاء (٢٧-٤١)
٢٢	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٧	الوعيد	
٢٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الحماسة	
٢٤	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١	الوعيد	
٢٥	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	الاعتذار	
٢٦	منسرحية تامة مطوية العروض والضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الرثاء	
٢٧	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، عينية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٢	الهجاء	
٢٨	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، عينية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٧	الحماسة	

٢ ٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	الهجاء	
٣ ٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٦٠	الحك مة	الأطلال (١-٥)، الغزل (٦-٩)، الرحلة والركوبة (١٠-٢٦)، حمار الوحش والطرد (٢٧-٥٧)، الحكمة (٥٨-٦٠)
٣ ١	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الهجاء	
٣ ٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٩٠ ٥	الرح لة	الرحلة والركوبة (١-٥)، الظليم وأنثاه (٦-٩,٥)
٣ ٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، قافية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٣	الحم اسة	الفخر (١)، الرحلة (٢)، الحماسة (٣)
٣ ٤	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، كافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الفخر	
٣ ٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥٢	الفخر	الفخر (١-٦)، السلاح (٧-١٦)، القوس والأسهم والقواس (١٧-٤٢)، الفخر (٤٣-٥٢)
٣ ٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	١	الطرد	
٣ ٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢٩	الوعي د	الأطلال (١-٣)، الفخر (٤-٥)، المديح (٦-١٠)، السلاح (١١-٢٦)، الوعيد (٢٧-٢٩)

٣٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٦	الوعظ	
٣٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مؤسسة موصولة بالخاء المفتوحة	٧	الهجاء	
٤٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٦	الرثاء	
٤١	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٨	الرثاء	
٤٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢	الهجاء	
٤٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	١	المديح	
٤٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٨	الوعيد	
٤٥	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	الفخر	
٤٦	وافرية وافية مقطوفة العرض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٦	الفخر	
٤٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١	الحنين	
٤٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤٧ ٥٠	الفخر	الغزل (١-٥)، الفخر (٦-٤٧,٥)

www.mogasaqr.com

٤ ٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢	المديح	
٥ ٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الهجاء	
٥ ١	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	١	الفخر	
٥ ٢	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	١	الطرد	
٥ ٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٦	الرح لة	الغزل (١-٢)، الرحلة والركوبة (٣-٦)
٥ ٤	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	الوعي د	

(م٢٣)[1]

١	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٧	الغزل	
٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الغزل	

[1] رقم القصيدة، فنمطها العروضي، فعدد أبياتها، فمتون أغراضها، ففصول أغراضها متونًا وأحشاءً.

٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	المديح	
٤	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٢	الهجاء	
٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٩	المديح	
٦	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المؤانسة	
٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الحنين	
٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الحنين	
٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	الحنين	
١٠	طويلية وافي مقبوضة العروض محذوفة الضرب، بائية مفتوحة مردفة بياء المد فقط موصولة بالألف	٤	الغزل	
١١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية ساكنة مجردة	٦	المعابثة	
١٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية ساكنة مجردة	١٠	المعابثة	
١٣	مجتثية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء المضمومة	٣	الهجاء	

١٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المفتوحة	٤	الفخر	
١٥	رجزية تامة صحيحة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	المديح	
١٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية ساكنة مؤسسة	٩	اللهو	
١٧	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بياء المد فقط موصولة بالألف	٢	الحنين	
١٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٢	المديح	
١٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٣	الشكوى	
٢٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٢	الغزل	
٢١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الغزل	
٢٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٥	الغزل	
٢٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٢٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٢	الغزل	

٢٥	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٧	الغزل	
٢٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	١٥	الحنين	
٢٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٦	الغزل	
٢٨	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٤	الغزل	
٢٩	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، بائية ساكنة مجردة	٩	المديح	
٣٠	خفيفية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	المديح	
٣١	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤	المؤانسة	
٣٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الهجاء	
٣٣	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٦	المؤانسة	
٣٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مضمومة مردفة بياء المد فقط موصولة بالواو	٦	الغزل	
٣٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٥	الهجاء	

٣٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١١	الغزل	
٣٧	وافرية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المؤانسة	
٣٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالألف	٨	المؤانسة	
٣٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، بائية مكسورة مردفة بياء المد فقط موصولة بالياء	٢	الغزل	
٤٠	وافرية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٤	الشكوى	
٤١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، بائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٠	الاعتذار	
٤٢	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مفتوحة موصولة بالتاء الساكنة	١٢	الغزل	
٤٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	المعابثة	
٤٤	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٢٨	المديح	المديح (١-٢٦)، الفخر (٢٧-٢٨)
٤٥	متقاربية مجزوءة محذوفة العروض والضرب، تائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٤٦	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، تائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٩	اللهو	

٤٧	بسطية وافية مخبونة العروض والضرب، تائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	التوديع	
٤٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٢	اللهو	
٤٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، تائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء المضمومة	٢	المعاياة	
٥٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، تائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	المؤانسة	
٥١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، تائية مفتوحة موصولة بالألف	٤	الهجاء	
٥٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، تائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٤	الشكوى	
٥٣	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، تائية مكسورة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	الغزل	
٥٤	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، تائية مكسورة مؤسسة موصولة بالهاء المكسورة	٢	الوعظ	
٥٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ثائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٠	الغزل	
٥٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ثائية ساكنة مؤسسة	٩	الغزل	
٥٧	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ثائية مفتوحة مردفة بياء المد فقط موصولة بالألف	٢	الهجاء	

٥٨	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، جيمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	الشكوى	
٥٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، جيمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣	الغزل	
٦٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، حائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٧	اللهو	
٦١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، حائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالهاء الساكنة	٢٧	المديح	الغزل (١-١٠)، المديح (١١-٢٧)
٦٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، حائية مكسورة مردفة بياء المد فقط موصولة بالياء	٢	المعابثة	
٦٣	مجتثية مجزوءة مخبونة العروض صحيحة الضرب، حائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٣	الهجاء	
٦٤	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، حائية ساكنة مجردة	٩	الشكوى	
٦٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، حائية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٨	الغزل	
٦٦	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، حائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٧	الغزل	
٦٧	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، حائية ساكنة مجردة	٩	الوعظ	
٦٨	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، حائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	الغزل	

٦٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، حائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٧١	المديح	الغزل (١-٢٤)، المديح (٢٥-٦٦)، الفخر (٦٧-٧١)
٧٠	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، حائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١١	الغزل	
٧١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، خائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الغزل	
٧٢	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، خائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٧٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٧	الغزل	
٧٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٨	الغزل	
٧٥	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة موصولة بالألف	١٢	الغزل	
٧٦	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٧٧	بسيطية مخلعة دالية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	الغزل	
٧٨	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٨	المديح	الغزل (١-٨)، معابثة العذال (٩-١٣)، المديح (١٤-٢٨)
٧٩	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الشكوى	

٨٠	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما دالية مكسورة مجردة موصلة بالياء	٣	الحنين	
٨١	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٤	الحنين	
٨٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	الحنين	
٨٣	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة موصولة بالياء	٥	الهجاء	
٨٤	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، دالية ساكنة مجردة	٦	الشكوى	
٨٥	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، دالية ساكنة مجردة	٣	الشكوى	
٨٦	منسرحية مطوية العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٨٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢	المؤانسة	
٨٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤	الشكوى	
٨٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٥	الشكوى	
٩٠	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٥	الحنين	
٩١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، دالية مفتوحة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالألف	٤	الهجاء	

٩٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٥	الهجاء	
٩٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة باياء	٦	الشكوى	
٩٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٦	الغزل	
٩٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية ساكنة مجردة	٦	الشكوى	
٩٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٩	المديح	
٩٧	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء المفتوحة	٥	الغزل	
٩٨	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، دالية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٩٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٠	الغزل	
١٠٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الغزل	
١٠١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	١٠	الشكوى	
١٠٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٨	الشكوى	

١٠٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الوعظ	
١٠٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٢	الوعظ	
١٠٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٦	المؤانسة	
١٠٦	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٨	المؤانسة	
١٠٧	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، دالية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٢	الهجاء	
١٠٨	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الرثاء	
١٠٩	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الشكوى	
١١٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٤	المؤانسة	
١١١	كاملية وافية صحيحة العروض مرفلة الضرب، دالية ساكنة مجردة	٣	المؤانسة	
١١٢	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، دالية ساكنة مجردة	٢	الغزل	
١١٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، دالية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	٢	الهجاء	

١١٤	متقاربية وافية محذوفة العروض أ, مقبوضتها صحيحة الضرب، ذالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٣	الهجاء	
١١٥	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٧	اللهو	
١١٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب مقطوعته، رائية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالواو	٢	المؤانسة	
١١٧	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٨	الشكوى	
١١٨	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، رائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٢	المعابثة	
١١٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٤٩	المديح	الغزل (١-١٢، المديح (١٣-٤٢)، الفخر (٤٣-٤٩)
١٢٠	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤٠	المديح	الغزل (١-١٢)، المديح (١٣-٣١)، الفخر (٣٢-٣٥)، الاعتذار (٣٦-٤٠)
١٢١	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥٠	المديح	
١٢٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣٤	المديح	المديح (١-٢٤)، الوعظ (٢٥-٣١)، الفخر (٣٢-٣٣)، المديح (٣٤)

١٢٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١١	المديح	المديح (١-٦)، الفخر (٧-١١)
١٢٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مجردة مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٩	الحنين	
125	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	١٨	الشكوى	
١٢٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الشكوى	
١٢٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٤	الحنين	
١٢٨	كاملية وافية حذاء العروض والضرب مضمرة الضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	المعابثة	
١٢٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٧	الشكوى	
١٣٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الغزل	
١٣١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١٢	الشكوى	
١٣٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالكاف الساكنة	٣	الشكوى	
١٣٣	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، رائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٢	الشكوى	

١٣٤	متقاربية وافية محذوفة العروض مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الغزل	
١٣٥	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٢٥	اللهو	
١٣٦	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الغزل	
١٣٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٠	الغزل	
١٣٨	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	١٦	المؤانسة	
١٣٩	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة موصولة بالياء	٦	المعابثة	
١٤٠	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة موصولة بالياء	٤	الهجاء	
١٤١	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٧	الحنين	
١٤٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٦	الحنين	
١٤٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	الشكوى	
١٤٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥	الشكوى	

١٤٥	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	الشكوى	
١٤٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٥	الحنين	
١٤٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤	الحنين	
١٤٨	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥	الغزل	
١٤٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوجة مجردة موصولة بالألف	٧	الوعظ	
١٥٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مجردة مكسورة موصولة بالياء	٨	الحكمة	
١٥١	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، راية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	المديح	
١٥٢	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، رائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٨	الهجاء	
١٥٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	١٢	الغزل	
١٥٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٨	المؤانسة	
١٥٥	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	الهجاء	

١٥٦	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، رائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥	الشكوى	
١٥٧	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، رائية ساكنة مجردة	٣٥	اللهو	
١٥٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	المديح	
١٥٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية ساكنة مؤسسة	١٥	الغزل	
١٦٠	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية ساكننة مجردة	١١	الغزل	
١٦١	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية ساكننة مجردة	١٢	المؤانسة	
١٦٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٦	المديح	
١٦٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٩	اللهو	
١٦٤	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الغزل	
١٦٥	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤	الغزل	
١٦٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٧	الهجاء	
١٦٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، رائية ساكنة مؤسسة	١٠	الهجاء	

١٦٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٣	الهجاء	
١٦٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٥	المؤانسة	
١٧٠	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٩	المديح	
١٧١	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٨	الهجاء	
١٧٢	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٢	مؤانسة	
١٧٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية ساكنة مؤسسة	٢	مؤانسة	
١٧٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مفتوحة موصولة بالألف	٢	مؤانسة	
١٧٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، زائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الشكوى	
١٧٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، زائية ساكنة مؤسسة	٨	الغزل	
١٧٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، زائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	المديح	
١٧٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، زائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١٥	الشكوى	

١٧٩	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، زائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	الشكوى	
١٨٠	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، سينية ساكنة مؤسسة	١١	الغزل	
١٨١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، سينية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٤	الغزل	
١٨٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، سينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٧	المديح	
١٨٣	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٠	الغزل	
١٨٤	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥	المعاتبة	
١٨٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، سينية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤	الهجاء	
١٨٦	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الشكوى	
١٨٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، سينية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢	الشكوى	
١٨٨	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، سينية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢	الهجاء	

١٨٩	متقاربية وافية مقبوضة العروض أو محذوفتها محذوفة الضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الحنين	
١٩٠	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٢	الغزل	
١٩١	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الوعيد	
١٩٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، سينية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	١١	الحنين	
١٩٣	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، سينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	الهجاء	
١٩٤	متقاربية مجزوءة محذوفة العروض والضرب، شينية مفتوحة مجردة ومصولة بالألف	٦	الغزل	
١٩٥	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الصرب، شينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الغزل	
١٩٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، صادية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الهجاء	
١٩٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والصرب، ضادية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٠	الحنين	
١٩٨	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، ضادية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣	الهجاء	

١٩٩	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، ضادية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الشكوى	
٢٠٠	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، ضادية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	الشكوى	
٢٠١	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ضادية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٦	المؤانسة	
٢٠٢	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، طائية ستكنة مجردة	١٢	الغزل	
٢٠٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، ظائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٢	الغزل	
٢٠٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ظائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٢٠٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ظائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الهجاء	
٢٠٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالهاء المضمومة	١٠	الشكوى	
٢٠٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٧	الشكوى	
٢٠٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، عينية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٦	المديح	
٢٠٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢٣	الشكوى	

٢١٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، عينية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٩	الشكوى	
٢١١	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، عينية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	١١	الحنين	
٢١٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، عينية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	١٤	الشكوى	
٢١٣	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، عينية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١١	المؤانسة	
٢١٤	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، عينية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	المعاياة	
٢١٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، عينية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٢٨	الندم	ذكرى التصابي (١-١٤)، الندم (١٥-٢٨)
٢١٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٥	المؤانسة	
٢١٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤	الحنين	
218	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، عينية ساكنة مجردة	٣	المعابثة	
٢١٩	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، عينية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الحنين	
٢٢٠	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، غينية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الشكوى	

٢٢١	رملية مجزوءة محذوفة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالفاء الساكنة	١٢	الغزل	
٢٢٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الغزل	
٢٢٣	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالفاء الساكنة	٤	المؤانسة	
٢٢٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٢٠	المديح	الغزل (١-١١)، المديح (١٢-١٦)، الفخر (١٧-٢٠
٢٢٥	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٠	الغزل	
٢٢٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	١٩	الحنين	
٢٢٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٩	الشكوى	
٢٢٨	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٧	الغزل	
٢٢٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣	المعابثة	
٢٣٠	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٧	الغزل	
٢٣١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مفتوحة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالهاء الساكنة	١٤	الوعظ	

٢٣٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، فائية مضمومة مجردة موصولة بالضمة	٢٨	الشكوى	المديح (١-٢)، الشكوى (٣-١٣)، الفخر (١٤-١٥)، الشكوى (١٦-١٨)، المديح (١٩)، الفخر (٢٠-٢٧)، الشكوى (٢٨)
٢٣٣	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، فائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤	المعابثة	
٢٣٤	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، فائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٤	المعابثة	
٢٣٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢	الحنين	
٢٣٦	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، قافية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	الحنين	
٢٣٧	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، قافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤٨	المديح	الغزل (١-١٦)، المديح (١٧-٤٨)
٢٣٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣٠	المديح	الغزل (١-١٠)، الشكوى (١١-١٧)، المديح (١٨-٣٠)
٢٣٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٢٣	المؤانسة	
٢٤٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥	الحنين	

٢٤١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٨	الشكوى	
٢٤٢	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، قافية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٢٤٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، قافية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٤	الرحلة	
٢٤٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	الحنين	
٢٤٥	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مقطوعة الضرب، قافية مفتوحة مردقة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٢	المعاثة	
٢٤٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، قافية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الهجاء	
٢٤٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٥	الفخر	
٢٤٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	١٠	المؤانسة	
٢٤٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢١	الحنين	الحنين (١-١٠)، الطيف (١١-١٦)، الحنين (١٧-٢١)
٢٥٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مفتوحة مججردة موصولة بالألف	١١	الشكوى	
٢٥١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٦	الغزل	

٢٥٢	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب أو مطويته، قافية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	المؤانسة	
٢٥٣	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، قافية ساكنة مجردة	٣	المعابثة	
٢٥٤	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، قافية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٣	الشكوى	
٢٥٥	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، كافية مفتوحة مرجفة بياء المد أو واوه موصولة بالألف	١٠	المديح	
٢٥٦	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، كافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٨	الغزل	
٢٥٧	مديدية مجزوءة مخبونة العروض والضرب محذوفتهما، كافية مضمومة مجردة موصولة بالهاء المفتوحة	٢	الغزل	
٢٥٨	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، كافية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٣٢	الرثاء	
٢٥٩	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٤	المديح	
٢٦٠	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٣	المديح	
٢٦١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب أو مطويته، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	المديح	

٢٦٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، كافية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٦	المؤانسة	
٢٦٣	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	١٠	الغزل	
٢٦٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بياء اللين موصولة بالكاف الساكنة	٢	الهجاء	
٢٦٧	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	١٠	الشكوى	
٢٦٨	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، كافية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالميم المضمومة	٧	الشكوى	
٢٦٩	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالميم المضمومة	٤	المؤانسة	
٢٧٠	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالميم المضمومة	٣	الهجاء	
٢٧١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالكاف الساكنة	٢	المؤانسة	
٢٧٢	رجزية مجزوءة مطوية العروض والضرب أو مخبونتهما، كافية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	المعابثة	
٢٧٣	كاملي مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٠	الغزل	
٢٧٤	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الهجاء	

٢٧٥	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	الغزل	
٢٧٦	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٩	المديح	
٢٧٧	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٤٤	المديح	
٢٧٨	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٢	المعاتبة	
٢٧٩	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٥	الحنين	
٢٨٠	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٨	الغزل	
٢٨١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٦	الحنين	
٢٨٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٨	الشكوى	
٢٨٣	كاملية وافية صحيحة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٠	الشكوى	
٢٨٤	مديدية وافية مخبونة العروض محذوفتها مبتورة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٠	الشكوى	
٢٨٥	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٩	الشكوى	

٢٨٦	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٣	الشكوى	
٢٨٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٥	المؤانسة	
٢٨٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المضمومة	١٣	الحنين	
٢٨٩	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الغزل	
٢٩٠	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، لامية ساكنة مجردة	١٦	الاعتذار	
٢٩١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية ساكنة مجردة	٤	المعابثة	
٢٩٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٦	الهجاء	
٢٩٣	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٠	الهجاء	
٢٩٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الاعتذار	
٢٩٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤	المؤانسة	
٢٩٦	خفيفية وافية مخبونة العروض صحيحة الضرب، لامية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٢	الغزل	
٢٩٧	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، لامية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٤	المؤانسة	

٢٩٨	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣٢	المؤانسة	الغزل (١-١٤)، الرسول (١٥-٢٥)- المؤانسة (٢٦-٣٢)
٢٩٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١١	الشكوى	
٣٠٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤	الشكوى	
٣٠١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٢	الشكوى	
٣٠٢	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، لامية ساكنة مجردة	٤	المؤانسة	
٣٠٣	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، لامية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٦	المؤانسة	
٣٠٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الشكوى	
٣٠٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	المديح	
٣٠٦	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	المعابثة	
٣٠٧	رجزية مجزوءة صحيحة العروض الضرب، لامية ساكنة مجردة	٩	الاعتذار	
٣٠٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٥	الفخر	المديح (١-٣)، الفخر (٤-١٥)

٣٠٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، لامية ساكنة مؤسسة	٩	الندم	
٣١٠	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٤٠	المديح	الغزل (١-١٥)، المديح (١٦-٢٧)، الفخر (٢٨-٣٤)، المديح (٣٥-٤٠)
٣١١	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	مؤانسة	
٣١٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	المعاتبة	
313	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٧	المعاتبة	
٣١٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	١٣	المؤانسة	
٣١٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، تائية مضمومة مردفة بواو اللين أو يائه موصولة بالميم المضمومة	٢	الحنين	
٣١٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مطوية الضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالكاف الساكنة	٢	المؤانسة	
٣١٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المفتوحة	٩	المعاتبة	
٣١٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	٨	المؤانسة	

٣١٩	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤٦	الشكوى	الشكوى (١-١٨)، المديح (١٩-٢٤)، الشكوى (٢٥-٣٥)، الفخر (٣٦-٤٦)
٣٢٠	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء المضمومة	١٧	المديح	الغزل (١-٩)، المديح (١٠-١٧)
٣٢١	بسيطية مخلعة، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٧	الشكوى	
٣٢٢	مجتثية صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الغزل	
٣٢٣	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	١٢	الغزل	
٣٢٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الحنين	
٣٢٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الحنين	
٣٢٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤	الهجاء	
٣٢٧	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	٤	المؤانسة	
٣٢٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	١٦	المؤانسة	
٣٢٩	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالهاء المكسورة	٦	المعابثة	

٣٣٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٣	الغزل	
٣٣١	كاملية وافية حذاء العروض والضرب مضمرة الضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	الشكوى	
٣٣٢	متقاربية وافية مقبوضة العروض أو محذوفتها محذوفة الضرب، ميمية ساكنة مجردة	٢	المديح	
٣٣٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٢	الشكوى	
٣٣٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	5	الحنين	
٣٣٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١١	الغزل	
٣٣٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٨	الغزل	
٣٣٧	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	٤	المؤانسة	
٣٣٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الغزل	
٣٣٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	١٥	الغزل	
٣٤٠	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	١٦	الغزل	

٣٤١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة مصولة بالواو	١٣	الحنين	
٣٤٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٨	الشكوى	
٣٤٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣	المديح	
٣٤٤	سريعية وافية مطوية العروض مكشوفتها مصلومة الضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٣	المعابثة	
٣٤٥	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣	الهجاء	
٣٤٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الهجاء	
٣٤٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٥	الاعتذار	المديح (١-٧)، الاعتذار (٨-١٥)
٣٤٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالميم الساكنة	٢	الهجاء	
٣٤٩	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	الهجاء	
٣٥٠	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢	الغزل	
٣٥١	رجزية مجزوءة صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٤	المؤانسة	

٣٥٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	المعابثة	
٣٥٣	خفيفية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، ميمية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٦	الهجاء	
٣٥٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٠	المؤانسة	
٣٥٥	رجزية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٦	الخمر	
٣٥٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١١	الشكوى	
٣٥٧	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٩	المديح	المديح (١-٥٥)، الفخر (٥٦-٥٩)
٣٥٨	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٧	الحنين	
٣٥٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٣	المديح	
٣٦٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	الوعظ	
٣٦١	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	١٣	الغزل	
٣٦٢	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤	المعابثة	

٣٦٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بياء اللين موصولة بالألف	٨	المؤانسة	
٣٦٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	١١	الغزل	
٣٦٥	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٦	المعابثة	
٣٦٦	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٤	الشكوى	
٣٦٧	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المعابثة	
٣٦٨	رجزية مشطورة صحيحة الضرب، نونية ساكنة مجردة	٨	الوعظ	
٣٦٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٣٧٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الهجاء	
٣٧١	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	المؤانسة	
٣٧٢	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٢	الحكمة	
٣٧٣	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	الهجاء	
٣٧٤	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٨	الوعيد	

٣٧٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٣	الشكوى	
٣٧٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	المعابثة	
٣٧٩	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٨	الحنين	
٣٨٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، نونية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	١٩	الحنين	
٣٨١	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٤	الرثاء	
٣٨٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٨	الهجاء	
٣٨٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الشكوى	الشكوى (١-٧)، الفخر (٨—١١)
٣٨٤	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٣	المعابثة	
٣٨٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	المعابثة	
٣٨٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٠	الزهد	الشكوى (١-٧)، الزهد (٨-١٠)
٣٨٧	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١١	المعابثة	

٣٨٨	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية ساكنة مجردة	١٤	الحنين	
٣٨٩	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مضمومة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالواو	١٥	الشكوى	
٣٩٠	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢	الاعتذار	
٣٩١	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٥	الهجاء	
٣٩٢	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	المعابثة	
٣٩٣	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢	الهجاء	
٣٩٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٩	الحنين	
٣٩٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء المضمومة	٧	الوعيد	
٣٩٦	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٢٦	الفخر	الحنين (١-٣)، الشكوى (٤-١٢)، الفخر (١٣-١٩)، الحنين (٢٠-٢٣)، الفخر (٢٤-٢٦)
٣٩٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	١٠	الحنين	

٣٩٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٩	الشكوى	
٣٩٩	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢١	اللهو	
٤٠٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٦	الشكوى	
٤٠١	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٦	المعابثة	
٤٠٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، نونية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالهاء الساكنة	٣	المؤانسة	
٤٠٣	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مردفة بواو اللين موصولة بالياء	٢	المؤانسة	
٤٠٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، نونية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٤	الشكوى	
٤٠٥	مجتثية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٢	الحنين	
٤٠٦	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	المعابثة	
٤٠٧	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٣	الغزل	
٤٠٨	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢	المعابثة	

٤٠٩	منسرحية وافية مطوية العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٢	المعابثة	
٤١٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٤	الندم	
٤١١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	١٧	الغزل	
٤١٢	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	١٢	الغزل	
٤١٣	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢٠	المعابثة	
٤١٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢	المعابثة	
٤١٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الحنين	
٤١٦	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٧	المؤانسة	
٤١٧	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٣	المؤانسة	
٤١٨	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	٢	المؤانسة	
٤١٩	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	الهجاء	

٤٢٠	منسرحية وافية مطوية العروض مقطوعة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١١	الغزل	
٤٢١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣	المعابثة	
٤٢٢	رملية مجزوءة صحيحة العروض مخبونة الضرب، هائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٢	الغزل	
٤٢٣	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٣	الحنين	
٤٢٤	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء اللين موصولة بالياء	٤	الشكوى	
٤٢٥	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤	الوعظ	
٤٢٦	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	المعابثة	
٤٢٧	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٥	الحنين	
٤٢٨	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، يائية مضمومة مردفة بياء المد موصولة بالواو	١٨	الرثاء	
٤٢٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بياء المد أو اللين موصولة بالهاء الساكنة	٩	المؤانسة	
٤٣٠	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٩	المؤانسة	

٤٣١	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٦	الحنين	
٤٣٢	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٠	الشكوى	
٤٣٣	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٢	الشكوى	
٤٣٤	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٠	الحنين	
٤٣٥	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٢	الوعظ	
٤٣٦	كاملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٩	المعابثة	
٤٣٧	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالهاء الساكنة	٦	الوعظ	
٤٣٨	هزجية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٥	الهجاء	
٤٣٩	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مجردة موصولة بالهاء الساكنة	٦	المعابثة	
٤٥٠	مجتثية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، كافية مضمومة مردفة بياء اللين موصولة بالميم الساكنة	٤	المعابثة	
٤٥١	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، يائية ساكنة مردفة بياء اللين	٨	الغزل	

٤٥٢	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، يائية ساكنة مردفة بياء اللين	٥	الغزل	
٤٥٣	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، يائية ساكنة مردفة بياء اللين	8	الغزل	
٤٥٤	منسرحية وافية مطوية العروض مقطوعة الضرب، يائية مكسورة مردفة بياء المد موصولة بالياء	٣	المعابثة	
٤٥٥	رملية وافية محذوفة العروض مقصورة الضرب، كافية ساكنة مردفة بياء اللين	٤	المؤانسة	
٤٥٦	رملية وافية محذوفة العروض مقصورة الضرب، كافية ساكنة مردفة بياء اللين	٢	الحنين	
٤٥٧	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها مقصورة الضرب، كافية ساكنة مردفة بياء اللين	٧	الوعظ	
٤٥٨	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، يائية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالألف	١٢	اللهو	

(م٢٤)[١]

١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المفتوحة	١٩	الحنين	

[١] رقم القصيدة، فنمطها العروضي، فعدد أبياتها، فمتون أغراضها، ففصول أغراضها متونًا وأحشاءً.

٢	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، عينية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٢٩	الغزل	اغتنام الجمال (١-١٣)، وصف الليلة (١٤-٢٠)، استعطاف (٢١-٢٩)
٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مرجفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٢٦	الغزل	بؤس الحياة (١-٩)، محاولة التحرر من الهوى (١٠-٢٢)، طلب التقيد بالهوى (٢٣-٢٦)
٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، حائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢٥	اللهو	صفة المخدع (١-١٢)، دخول المخدع (١٣-٢٢)، إباء المجاراة (٢٣-٢٥)
٥	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية ساكنة مجردة	١٢	اللهو	اللهو
٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢٣	الشكوى	ذكرى الغناء (١-٧)، استغاثة الشعر واستنكار صمته (٨-١٦)، استغاثة الشعر والاحتجاج عليه (١٧-٢٣)
٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، لامية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٢٦	الشكوى	
٨	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٥	الحكمة	
٩	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٦٠	الرثاء	

١٠	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥٣	الحكمة	
١١	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، فائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤١	الرحلة	موات الحياة في القطب (١-٣٣)، الشكوي (٣٤-٣٥)، الاستعطاف (٣٦-٤١)
١٢	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، هائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٥	الرثاء	الرثاء
١٣	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، تائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٣	الشكوى	مرتع الصبا (١-٨)، ضيعة معالم الذكريات (٩-١٩)، خيالات الذكرى (٢٠-٢٩)، الشكوى (٣٠-٣٣)
١٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٢٨	الرثاء	
١٥	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، فائية مفتوحة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	٤٠	الرثاء	
١٦	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٤٩	الشكوى	معاهد ذكرى الحب (١-٢٩)، شكوى ضياع الذكريات (٣٠-٤٩)
١٧	منسرحية وافية مطية العروض مقطوعة الشرب، نونية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٥	اللهو	

١٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية ساكنة مجردة	٥٨	الرثاء	
١٩	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٤٨	الرثاء	
٢٠	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢٢	الشكوى	انتظار الحبيب (١-٦)، لقاء الحبيب (٧-١٥)، فراق الحبيب (١٦-١٨)، الوفاء للحبيب (١٩-٢٢)
٢١	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، بائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٨	الشكوى	التهويل من الليل للبحر (١-١٥)، جمال البحر في الكون (١٦-٢٨)، الشكوى إلى البحر (٢٩-٣٨)
٢٢	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، فائية مضمومة مؤسسة موصولة بالواو	٤١	الحماسة	
٢٣	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، نونية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالهاء الساكنة	٤١	الرثاء	
٢٤	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، فائية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٢٦	الحنين	
٢٥	وافرية مجزوءة صحيحة العروض معصوبة الضرب، نونية مفتوحة مجردة موصولة بالألف	٣٢	الغزل	
٢٦	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٤٠	الرثاء	قصة موت الربان (١-١٤)، استخبار الربان عن حقيقة

				البحر وعلاقة الطبيعة به (١٥-٣٣)، تمجيد البحارة (٣٤-٤٠)
٢٧	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٨	اللهو	
٢٨	منسرحية مشطورة مقطوعة الضرب	١٥	اللهو	
٢٩	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، راية مفتوحة مؤسسة موصولة بالألف	١٨	الغزل	
٣٠	خفيفية ووافية محذوف العروض والضرب مخبونتهما، بائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٧	الغزل	
٣١=	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، راية مكسورة مجردة موصولة بالهاء المفتوحة	٢٢	الهجاء	
٣٢	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، رائية ساكنة مجردة	٦٦	اللهو	جمال البحيرة (١-٣٠)، جاذبية الحياة في جوارها (٣١-٤١)، صنوف ملذات هذه الحياة (٤٢-٦٦)
٣٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٨١	المديح	
٣٤	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، قافية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥٢	المديح	
٣٥	خفيفية وافية صحيحة العروض والصرب، دالية مضمومة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالواو	٧	المديح	

٣٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٣٨	الحكمة	
٣٧	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، راية ساكنة مجردة	١٧	الغزل	
٣٨	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، قافية مكسورة مردفة بياء المد أو واوه موصولة بالياء	٤١	الشكوى	جلال الأمل (١-١٠)، حراسة الأمل (١١-٢١)، استعصاء الأمل (٢٢-٢٧)، ضياع الأمل (٢٨-٣٤)، ضياع الآمل (٣٥-٤١)
٣٩	بسيطية مخلعة، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١١	المديح	
٤٠	كاملية وافية حذاء العروض والضرب، حائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢١	اللهو	
٤١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٥٠	الرثاء	
٤٢	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، حائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	١٩	الرثاء	
٤٣	بسيطية وافية مخبونة العروض والضرب، لامية مكسورة مجردة موصلة بالياء	٣٥	الرثاء	
٤٤	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٧	الرثاء	
٤٥	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، دالية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٣٦	المديح	

٤٦	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، نونية ساكنة مردفة بالألف	١٥	الحكمة	
٤٧	رملية وافية محذوفة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٢٥	الغزل	
٤٨	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، ميمية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١١	الغزل	
٤٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصلة بالياء	٤٦	الشكوى	
٥٠	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٦	الرثاء	
٥١	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، لامية ساكنة مردفة بالألف	٢٨	المديح	
٥٢	خفيفية مجزوءة مخبونة العروض والضرب، ميمية ساكنة مجردة	٣١	المديح	
٥٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، رائية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٠	المديح	
٥٤	سريعية وافية مطوية العروض والضرب مكشوفتهما، نونية ساكنة مردفة بياء المد أو واوه	٣٣	الرثاء	
٥٥	رجزية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٣٧	الحماسة	
٥٦	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، همزية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٧	الحماسة	

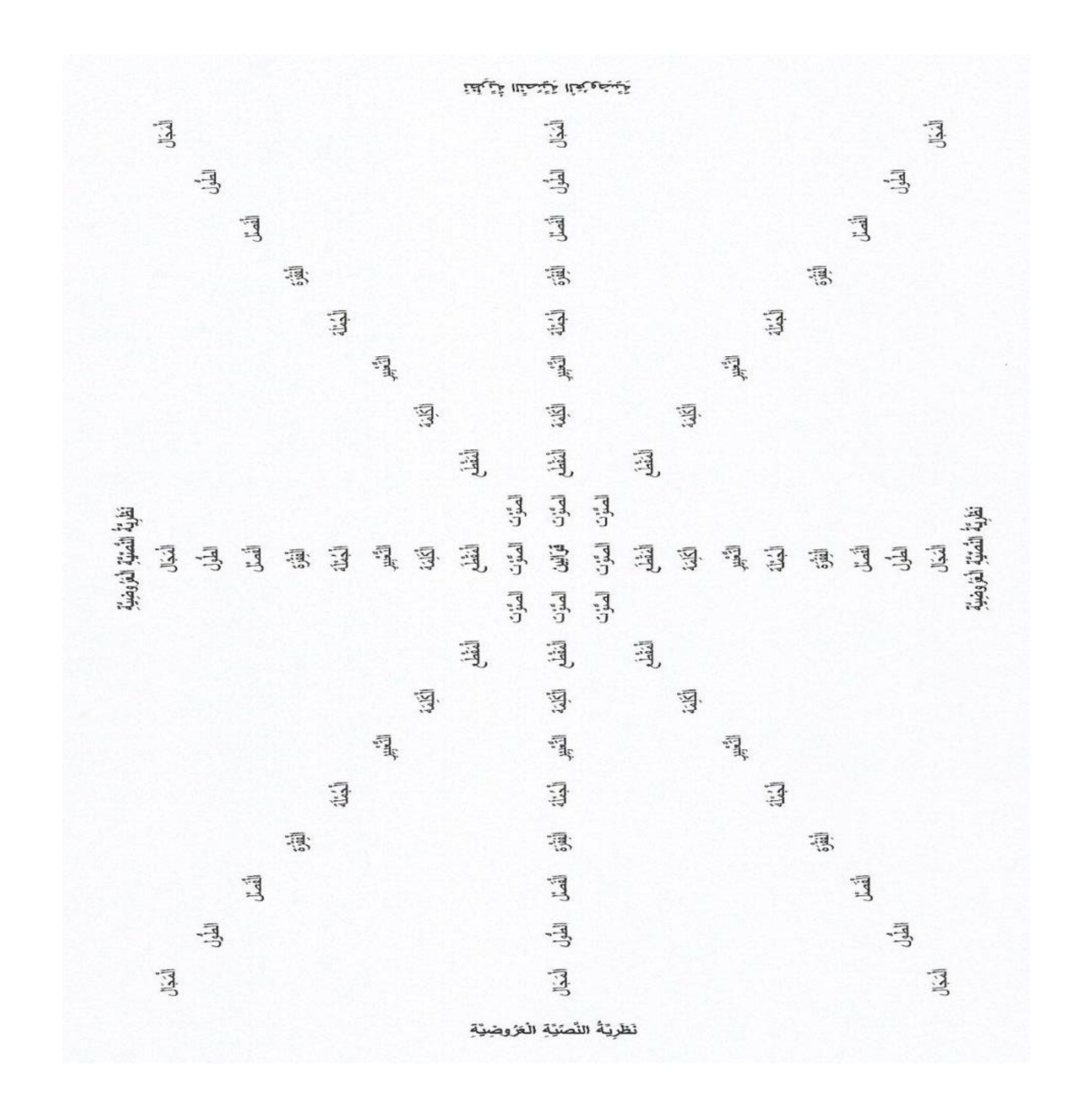
٥٧	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٦	الحماسة	جلال الإسلام (١-١٨)، ظهور الظلم على الغرب (١٩-٣١)، استنهاض المسلمين (٣٢-٤٦)
٥٨	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مذيلة الضرب، تائية ساكنة مجردة ملتزمة في موضع الردف نونا ساكنت لا تلزمها	٢٨	الشكوى	
٥٩	رملية مجزوءة صحيحة العروض والضرب، هائية مفتوحة مردفة بياء اللين موصولة بالألف	٦	المديح	
٦٠	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، لامية مفتوحة مردفة بياء المد موصولة بالهاء الساكنة	١٤	اللهو	
٦١	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، عينية مفتوحة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالألف	٢٤	الحنين	
٦٢	وافرية مجزوءة صحيحة العروض معصوبة الضرب، رائية مكسورة مجردة موصولة بالياء	٢٥	اللهو	
٦٣	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، عينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٥	الغزل	
٦٤	رملية وافية محذوفة العروض صحيحة الضرب، هائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٨٦	الحكمة	
٦٥	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، همزية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٦٤	الحماسة	
٦٦	سريعية وافية مطوية العروض موقوفة الضرب، نونية ساكنة مردفة بياء المد فقط	٢٢	الحكمة	

٦٧	كاملية مجزوءة صحيحة العروض مرفلة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٢١	الشكوى	
٦٨	كاملية وافية صحيحة العروض مقطعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٤	اللهو	
٦٩	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ضادية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الغزل	
٧٠	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها محذوفة الضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	١٠	الغزل	
٧١	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، بائية مضمومة مؤسسة موصولة بالهاء الساكنة	١٩	الحماسة	
٧٢	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٣٩	الرثاء	
٧٣	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، دالية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٩	الرثاء	
٧٤	خفيفية وافية صحيحة العروض والضرب، سينية مكسورة مجردة موصولة بالياء	١٣	الحنين	
٧٥	منسرحية وافية مطوية العروض والضرب، رائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٢٧	الغزل	
٧٦	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، همزية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٥٤	الرحلة	
٧٧	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، همزية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	١٠	الغزل	

٧٨	رجزية مشطورة مقطوعة الضرب، حائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣١	الغزل	
٧٩	متقاربية وافية محذوفة العروض أو مقبوضتها صحيحة الضرب، لامية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٥٥	الحماسة	
٨٠	طويلية وافية مقبوضة العروض صحيحة الضرب، لامية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣١	الحماسة	
٨١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مضمومة مردفة بالألف موصولة بالواو	٢٧	الحماسة	
٨٢	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، دالية مكسورة مردفة بواو المد أو يائه موصولة بالياء	٤٩	الحماسة	
٨٣	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، بائية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٥٥	الحماسة	
٨٤	طويلية وافية مقبوضة العروض محذوفة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٥٥	الحماسة	
٨٥	وافرية وافية مقطوفة العروض والضرب، ميمية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالهاء الساكنة	٦١	الحماسة	
٨٦	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، دالية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	٥٨	المديح	
٨٧	طويلية وافية مقبوضة العروض والضرب، ميمية مضمومة مجردة موصولة بالواو	٤٣	الحماسة	
٨٨	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، رائية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالهاء المكسورة	٣١	المديح	

٨٩	كاملية تامة صحيحة العروض والضرب، حائية مكسورة مؤسسة موصولة بالياء	٤١	الرثاء	
٩٠	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، رائية مفتوحة مردفة بالألف موصولة بالألف	١٤	المديح	
٩١	بسيطية وافية مخبونة العروض مقطوعة الضرب، نونية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٣٦	الرثاء	
٩٢	كاملية وافية صحيحة العروض مقطوعة الضرب، ميمية مكسورة مردفة بالألف موصولة بالياء	٤٨	الرثاء	
٩٣	رملية وافية محذوفة العروض مقصورة الضرب، همزية ساكنة مردفة بالألف	٢٦	الرثاء	

(م٢٥)[1]



[1] رسم بيان النظرية.

مَرَاجِعُ الْكِتَابِ

- آل مكتوم، مؤسسة محمد بن راشد، 2009: "موسوعة الشعر العربي"، الإصدار الأول:

http://www.arpoetry.com

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.
- إبراهيم، الدكتور زكريا، 1990: "مشكلات فلسفية (8): مشكلة البنية"، نشرة دار سحنون، تونس، مكتبة مصر، القاهرة.
- الأبشيهي، شهاب الدين أحمد: "المستطرف في كل فن مستظرف"، نشرة محمود توفيق الكتبي، بميدان الأزهر من القاهرة، 1352 (1933).
- ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم، 1963: "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشرة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة.
- ابن أبي ربيعة، أبو الخطاب عمر المخزومي، 1371 (1952): "ديوانه"، شـ ـرح محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، نشرة المكتبة التجارية، القاهرة.
- ابن الأثير، ضـ ـياء الدين: "المثل السـ ـائر في أدب الكاتب والشـ ـاعر"، تقديم الدكتورين أحمد الحوفي وبدوي طبانة وتعليقهما، دار نهضة مصر، القاهرة.
- ابن أم معصـ ـوم، علي بن أحمد،: "أنوار الربيع في أنواع البديع"، صـ ـورة بخط المؤلف فرغ منها في 19/11/1093هـ ، في خزانة الآنسة المستشرقة ماري نلينو، رومة.
- ابن حجر، أوس، 1399 (1979): "ديوانه"، تحقيق الدكتور محمد يوسـ ـف نجم، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان:

- أ=1405 (1985): "سر صناعة الإعراب"، تحقيق الدكتور حسن هنداوي ودراسته، الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق.
- ب=1987: "الخصائص"، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتّاب.
- ج="تفسير أرجوزة أبي نواس"، تحقيق محمد بهجة الأثري، الطبعة الثانية، مجمع اللغة العربية، دمشق.

- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، 1983: "أخبار الحمقى والمغفلين"، الطبعة الأولى، مكتبة زاهد القدسي، القاهرة.
- ابن الدهان، أبوسعيد بن المبارك بن علي البغدادي، 1412 (1991): "الفصول في القوافي"، تحقيق الدكتور محمد عبدالمجيد الطويل، الطبعة الأولى، نشرة دار الثقافة العربية، القاهرة.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، 1401 (1981): "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل، بيروت.
- ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، 1423 (2002): "ديوانه"، شرح أحمد حسن بسج، الطبعة الثالثة، نشرة دار الكتب العلمية، بيروت.
- ابن سلام، محمد الجمحي، 1974: "طبقات فحول الشعراء"، قراءة محمود محمد شاكر وشرحه، طبعة المدني، القاهرة.
- ابن الشجري، هبة الله بن علي: "أمالي ابن الشجري"، تحقيق الدكتور محمود محمد الطناحي ودراسته، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
- ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد التونسي، 1420 (2000): "التحرير والتنوير"، الطبعة الأولى، نشرة مؤسسة التاريخ العربي، بيروت.
- ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد: "العقد الفريد"،

- o أ=1404 (1983)، تحقيق الدكتور عبد المجيد الترحيبي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- o ب=2004، شـ ـرح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، تقديم الدكتور عبد الحكيم راضـ ـي، سـ ـلسـ ـلة الذخائر (العدد 111)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

- ابن عساكر، أبو القاسم علي بن الحسن، 1415 (1995): "تاريخ مدينة دمشق وذكر فضـ ـلها وتسـ ـمية من حلها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من وارديها وأهليها"، دراسة عمر بن غرامة، وتحقيقه، نشرة دار الفكر، بيروت.
- ابن عصـ ـفور، علي بن عبد المؤمن، 1403 (1983): "الممتع في التصـ ـريف"، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الخامسـ ـة، نشـ ـرة الدار العربية للكتّاب، طرابلس، ليبية.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: "الشعر والشعراء"، تحقيق أحمد محمد شاكر وشرحه، دار المعارف، القاهرة.
- ابن مالك، جمال الدين الأندلسي، 1990: "شرح التسهيل"، تحقيق الدكتور عبد الرحمن السيد والدكتور محمد بدوي المختون، الطبعة الأولى، دار هجر، القاهرة.
- ابن منظور، أبو الفضـ ـل محمد بن مكرم المصـ ـري، 1981: "لسـ ـان العرب"، دار المعارف، القاهرة.
- ابن منقذ، أسـ ـامة الأمير: "البديع في نقد الشـ ـعر"، تحقيق الدكتورين أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة الأستاذ إبراهيم مصطفى، سلسلة تراثنا، نشرة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة.
- ابن هشام، جمال الدين الأنصاري: "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب"،

o أ=1421 (2000)، تحقيق الدكتور عبد اللطيف محمد عبد اللطيف، وشرحه، الطبعة الأولى، السلسلة التراثية (ع21). نشرة المجلس الوطني الكويتي.
o ب=دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة.

- ابن يعيش، موفق الدين يعيش: "شرح المفصل"، نشرة مكتبة المتنبي بالقاهرة.
- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي:

o أ="ديوانه بشرح التبريزي"، تحقيق محمد عبده عزام، الطبعة الخامسة، سلسلة ذخائر العرب (5)، دار المعارف، القاهرة.
o ب="ديوانه بشرح الصولي"، تحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان، الطبعة الأولى، سلسلة التراث (ع55)، نشرة وزارة الإعلام العراقية.

- أبو ديب، الدكتور كمال:

o أ="الحداثة في اللغة والأدب"، مجلة فصول (ع3، م4)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
o ب=1987: "في الشعرية"، الطبعة الأولى، نشرة مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

- الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة،

o أ=1390 (1970): "كتاب القوافي"، تحقيق الدكتور عزة حسن، نشرة وزارة الثقافة، سورية.
o ب=1394 (1974): "كتاب القوافي"، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت.
o ج=1409 (1989): "كتاب العروض"، تحقيق الدكتور أحمد عبد الدايم، نشرة مكتبة الزهراء، القاهرة.

- أدونيس، علي أحمد سعيد:

- أ="أدونيس ساحر الكلمات"، نشرة موقع مجلة "معابر":
http://maaber.50megs.com/forth_issue/art_3a.htm
- ب=1988: "الأعمال الشعرية الكاملة"، الطبعة الخامسة، نشرة دار العودة، بيروت.
- ج=1996: "أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى"، نشرة دار المدى، سورية.
- د="المثقف العربي يخون رسالته"، نشرة موقع "جهة الشعر":
http://www.jehat.com/arabic/gareeb/gareeb1.htm
- ه= 1983: "زمن الشعر"، الطبعة الثالثة، نشرة دار العودة، بيروت.
- و=1985: "سياسة الشعر"، نشرة دار الآداب، بيروت.
- ز="الطفل الذي كنته"، نشرة موقع "جهة الشعر":
http://www.jehat.com/arabic/gareeb/gareeb1.ht
- ح=19988: "الناقد"، العدد الأول ص65، بيروت.
- ط= 1996: "هذا هو اسمي"، نشرة دار المدى، سورية.
- ي=2000: "هذا هو اسمي: مختارات"، سلسلة كتاب في جريدة (العدد 5)، طبعة الأهرام، القاهرة.
- ك= 1996: "هذا هو اسمي"، نشرة دار المدى، سورية.

- إسماعيل، الدكتور عز الدين، 1994: "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، طبعة المكتب المصري الحديث الخامسة، نشرة المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
- الإسنوي، جمال الدين الشافعي، 1988: "نهاية الراغب في شرح عروض بن الحاجب"، تحقيق الدكتور شعبان صلاح، نشرة دار الثقافة، القاهرة.

- الأصـفهاني، علي بن الحسـين القرشـي، 1969: "الأغاني"، تحقيق إبراهيم الإبياري، طبعة 1969م، نشرة دار الشعب، القاهرة.
- امرؤ القيس: "ديوانه"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الرابعة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات"، تحقيق عبد السلام هارون وتعليقه، الطبعة الخامسة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- أنيس، الدكتور إبراهيم، 1997: "موسيقى الشعر"، نشرة مكتبة الأنجلو المصرية.
- أيوب، الدكتور عبد الرحمن، 1968: "أصوات اللغة"، طبعة الكيلاني،بالقاهرة.
- البديعي، الشيخ يوسف: "الصبح المنبي عن حيثية المتنبي"، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا، مراجعة عبده زيادة، الطبعة الثانية، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- برجشتراسر، 1402 (1982): "التطور النحوي للغة العربية"، إخراج الدكتور رمضان عبد التواب، نشره مكتبة الخانجي ودار الرفاعي، القاهرة والرياض.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر، 1403 (1982): "خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب"، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون وشرحه، طبعه المدني نشرة الخانجي، القاهرة.
- بن عريبة، راضية، 2015: مدخل إلى اللسانيات المصطلحية، مجلة جسور المعرفة، الجزائر.
- البهاء، زهير بن محمد المهلبي العتكي، 1982، "ديوانه"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوي، الطبعة الثانية، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- البهبيتي، الدكتور نجيب، 1982: "تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري"، طبعة النجاح الجديدة، نشرة دار الثقافة، الدار البيضاء.

- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني الخطيب، 1969: "الكافي في العروض والقوافي"، تحقيق الحساني حسن عبدالله، طبعة المدني، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
- تشومسكي، نعوم، 1996: "اللغة والعقل"، ترجمة بيداء العلكاوي، مراجعة الدكتور سلمان الواسطي، طبعة دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة آفاق عربية، بغداد.
- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، 1955: "قواعد الشعر"، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، الطبعة الثانية، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الثقافي، مجمع أبي ظبي، 2003: "الموسوعة الشعرية (القرص المدمج)"، الإصدار الأول.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):
  - أ=1356 (1938): " الحيوان"، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون.
  - ب=1399 (1979): "رسائل الجاحظ"، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
  - 1418 (1998): "البيان والتبيين"، تحقيق عبد السلام هارون وشرحه، طبعة المدني، نشرة الخانجي، القاهرة.
- جحيش، نجيب، 2017: "إشكاليات المصطلح العروضي بين القديم والحديث"، نشرة جامعة الإخوة منتوري، الجزائر.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن النحوي:
  - أ=1984: "دلائل الإعجاز"، قراءة الأستاذ محمود محمد شاكر وتعليقه، طبعة المدني، نشرة الخانجي، القاهرة.
  - ب=1991: "أسرار البلاغة"، قراءة الأستاذ محمود محمد شاكر، نشرة دار المدني، جدة.

- جرير، ابن عطية بن حذيفةَ الخَطَفى: "ديوانه"، تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه، الطبعة الرابعة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- جيروم، جدسون، 1415 (1995): "الشاعر والشكل: دليل الشاعر"، تعريب الدكتور صبري محمد حسن وعبد الرحمن القعود، طبعة المكتب المصري الحديث، نشرة دار المريخ، الرياض.
- حافظ، صبري، 1991: "تحولات الشعر والواقع في السبعينات"، مجلة ألف (العدد 11).
- حجازي، أحمد عبد المعطي، 1408 (1988): "الشعر رفيقي: تأملات واعترافات"، نشرة دار المريخ، الرياض.
- الحبسي، راشد بن خميس بن جمعة بن أحمد، 1412 (1992): "ديوانه"، الطبعة الثانية، نشرة وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عُمان.
- الحوفي، الدكتور أحمد محمد، 1980: "الجاحظ"، الطبعة الأولى، مكتبة دار المعارف، القاهرة.
- حقي، الدكتور ممدوح:" الفرزدق"، الطبعة الخامسة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- حداد، فؤاد، 31/12/2014: "ديوان أعماله الكاملة (المسحراتي: تسحيرة ألف باء)":

https://ayman1970.wordpress.com/2011/08/07/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%AD%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D9%8A-%D9%81%D8%A4%D8%A7%D8%AF-%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AF-7-%D8%A3%D9%84%D9%81-%D8%A8%D8%A7%D8%A1/

- حسان، الدكتور تمام:

  - 1979: "اللغة العربية معناها ومبناها"، الطبعة الثانية، نشرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
  - 1982، "الأصول دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: النحو، فقه اللغة، البلاغة"، الطبعة الأولى، نشرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- حسن، الدكتور عبد الكريم، 1412 (1992): "لغة الشعر في زهرة الكيمياء، بين تحولات المعنى ومعنى التحولات"، الطبعة الأولى، نشرة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- حسين، الدكتور طه، 1989: "حديث الأربعاء (3)"، الطبعة الثانية عشرة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- الخراط، إدوار، 1992: "أنا والطابو: مقاطع من (سيرة ذاتية للكتابة) عن السلطة والحرية"، مجلة فصول (العدد الثالث من المجلد الحادي عشر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- خضير، علي حميد، 1407 (1986): "الجديد في العروض: دراسات نقدية وطريقة جديدة لتعليم أوزان الشعر العربي"، الطبعة الثانية، نشرة عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت.
- الخولي، يمنى طريف، 2000: "فلسفة العلم في القرن العشرين: الأصول الحصاد الآفاق المستقبلية: الأصول الحصاد الآفاق المستقبلية"، نشرة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (العدد 264)، الكويت.
- داغر، شربل، 1997: "التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره"، مجلة فصول (العدد الأول من المجلد السادس عشر)، نشرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- داود، أحمد يوسف، 2001: "أوراق مشاكسة: مقالات في الفكر والأدب"، نشرة موقع اتحاد الكتّاب العرب بدمشق:

http://www.awu-dam.org

- الدماميني، بدر الدين محمد بن أبي بكر، 1415 (1994): "العيون الغامزة على خبايا الرامزة"، تحقيق الحساني عبد الله، الطبعة الثانية، نشرة الخانجي، القاهرة.
- الدمنهوري، السيد محمد، 1377 (1957): "الإرشاد الشافي على متن الكافي في علمي العروض والقوافي"، طبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.
- دي بوجراند، روبرت، 1418 (1998): "النص والخطاب والإجراء"، ترجمة الدكتور تمام حسان، الطبعة الأولى، نشرة عالم الكتب، القاهرة.
- ربابعة، الدكتور موسى سامح، 1416 (1996): "ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى: دراسة في المفهوم والوظيفة"، مجلة الآداب (م8)، جامعة الملك سعود، الرياض.
- الرضي، محمد بن الحسن الإستراباذي، 1417 (1996): "شرح كافية ابن الحاجب (القسم الثاني)"، دراسة الدكتور يحيى بشير مصري وتحقيقه، الطبعة الأولى، نشرة جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض.
- ريد، هربرت، 1997: "طبيعة الشعر"، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب، مراجعة الدكتور عمر شيخ الشباب، سلسلة دراسات نقدية عالمية (ع30)، نشرة وزارة الثقافة، دمشق.
- زكريا، الدكتور فؤاد: "التفكير العلمي"، مكتبة مصر، القاهرة.
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، 1412 (1992): "ربيع الأبرار ونصوص الأخبار"، تحقيق عبد الأمير مهنا، الطبعة الأولى، نشرة مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت.

- زهير، ابن أبي سلمى المزني، 1980: "شعره"، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، نشرة دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- ساعي، الدكتور أحمد بسام، 1398 (1978): "حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه"، الطبعة الأولى، نشرة دار المأمون، دمشق.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر، 1988: "الكتاب"، تحقيق عبد السلام هارون، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
- سيرل، جون، 1979: "تشومسكي والثورة اللغوية"، مجلة الفكر العربي (ع8، 9)، معهد الإنماء العربي، طرابلس ليبية.
- شاكر (الأستاذ محمود محمد):
  - أ=1407 (1987): "المتنبي"، طبعة المدني، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
  - ب = 1416 (1996): "نمط صعب ونمط مخيف"، طبعة المدني، القاهرة، نشرة دار المدني، جدة.
  - ج=1418 (1997): "قضية الشعر الجاهلي في طبقات فحول الشعراء لابن سلام"، الطبعة الأولى، المدني، القاهرة، نشرة دار المدني، جدة.
  - د=2003: "جمهرة مقالاته"، الطبعة الأولى، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
  - هـ=؟: "كتاب الشعر"، نسخة مصورة عن أصل غير منشور:

http://mogasaqr.com/?p=15223

- التعاوني، المكتب التعاوني للدعوة والإرشاد وتوعية الجاليات بحي الروضة: "المكتبة الشاملة":

http://www.shamela.ws

- شاهين، الدكتور عبد الصبور، 1985: "علم الأصوات لبرتيل مالمبرج: تعريب ودراسة"، طبعة التقدم، نشرة مكتبة الشباب، القاهرة.
- الشمعة، خلدون، صائب، سعد، 1985: "فن الشعر في قصائد شعراء العالم وكلماتهم"، الطبعة الأولى، نشرة دار طلاس، دمشق.
- الصاوي، عبد الله إسماعيل، 1354 (1936): "شرح ديوان الفرزدق"، الطبعة الأولى، نشرة الصاوي، توزيع المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.
- الصفدي، خليل صلاح الدين بن أيبك، 1969: "الوافي بالوفيات"، إشراف الدكتور إحسان عباس، نشرة دار صادر، بيروت.
- صقر، الدكتور محمد جمال:
  - أ=1999: "التوافق أحد مظاهر علاقة علم العروض بعلم الصرف"، مجلة دراسات عربية وإسلامية (العدد 20)، القاهرة.
  - ب=1421 (2000): "الأمثال العربية القديمة: دراسة نحوية"، الطبعة الأولى، المدني، القاهرة.
  - ج=1421 (2000): "براء"، الطبعة الأولى، المدني، القاهرة.
  - د=1421 (2000): "علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي"، الطبعة الأولى، المدني، القاهرة.
  - هـ=2002: "هلهلة الشعر العربي القديم جزالة أو ركاكة"، مجلة فكر وإبداع (ج15)، مركز الحضارة العربية، القاهرة.
  - و=2003: "رعاية النحو العربي لعروبة أطوار اللغة والتفكير"، مجلة كلية دار العلوم (ع30)، جامعة القاهرة.
  - ز=2005: "بين الأعشى وجرير موازنة نصية نحوية"، مجلة كلية دار العلوم (ع34)، جامعة القاهرة.

- ح=2005: "تغزل الجاحظ عن الصناع دراسة نصية عروضية"، مجلة كلية دار العلوم (ع38)، جامعة القاهرة.
- ط=1427 (2006): "سرب الوحش: أبحاث نصية عروضية"، الطبعة الأولى، نشرة مؤسسة العلياء، القاهرة.
- ي=2007: "إذا صح النص: أبحاث نصية نحوية"، الطبعة الأولى، نشرة مؤسسة العلياء، القاهرة.
- ك=2008: "حسن سرقة الشعر دراسة عروضية نحوية"، مجلة كلية دار العلوم (ع48)، جامعة القاهرة.
- ل=2010: "ظاهرة الإدهاش العروضي اللغوي في شعر المتنبي"، مجلة كلية الآداب (ع46)، جامعة الإسكندرية.
- م=2010: "بين زهير والفرزدق: موازنة نصية عروضية"، مجلة كلية الآداب (العدد 63)، جامعة الإسكندرية.
- ن=2011: "درجات التضمين العروضي"، مجلة دراسات عربية وإسلامية (العدد 32)، القاهرة.
- س=2016: "بين أبي تمام والمتنبي موازنة نصية"، النص الشعري قراءات تطبيقية (كتاب مؤتمر قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، من جامعة السلطان قابوس)، نشرة دار الانتشار العربي، بيروت.
- ع=2016: "نظرية النصية العروضية"، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية (ع1، م3)، جامعة السلطان قابوس.
- ف=٢٠١٧: "سمرؤوت: ديوان الصور المسموعة والأصوات المرئية"، الطبعة الأولى، بيت الغشام، مسقط.
- ص=2020: "ظاهرة النص الشعري القصير"،

http://mogasaqr.com/2020/11/12/

- صلاح، الدكتور شعبان، 1409 (1989): "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع"، نشرة دار الثقافة العربية، القاهرة.
- صمود، نور الدين، 1986: "تبسيط العروض"، نشرة الدار العربية للكتّاب، تونس.
- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، 1400 (1980): "أخبار أبي تمام"، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، تقديم أحمد أمين، نشرة دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- ضيف (الدكتور شوقي): "البلاغة تطور وتاريخ"، الطبعة الثانية عشرة، ونشرة دار المعارف بالقاهرة.
- طه، علي محمود، 26/8/2012، "ديوانه"، الطبعة الإلكترونية، نشرة مؤسسة هنداوي، القاهرة.
- طبانة، الدكتور بدوي، 1988: "معجم البلاغة العربية"، الطبعة الثالثة، نشرة دار المنار، جدة، دار الرفاعي، الرياض.
- الطرابلسي، الدكتور محمد الهادي، 1981: "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، نشرة الجامعة التونسية.
- الطعان، الدكتور صبحي، 1994: بنية النص الكبرى"، مجلة عالم الفكر الكويتية (العدد 1-2).
- الطيب، الدكتور عبد الله، 1991: "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"، نشرة دار جامعة الخرطوم.
- العالم، محمود أمين، 1994: "مدخل إلى قراءة الشعر المصري المعاصر"، مجلة إبداع (عدد يناير)، الهيئة المصرية العامة للكتّاب.

- عبادة، الدكتور محمد إبراهيم، 2001: "معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية"، نشرة مكتبة الآداب، القاهرة.
- عباس، الدكتور إحسان، 1972، "بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره"، الطبعة الثانية، نشرة دار الثقافة، بيروت.
- العبد، الدكتور محمد، 1990: "اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة: بحث في النظرية"، الطبعة الأولى، نشرة دار الفكر للدراسات، القاهرة.
- عبد الباقي، محمد فؤاد: "المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم"، نشرة مكتبة التراث الإسلامي، بيروت.
- عبد التواب، الدكتور رمضان، 1404 (1983): "فصول في فقه العربية"، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، القاهرة، الرفاعي، الرياض.
- عبد الله، حاتم: "أدونيس عبر تناقضات تجربة مهزومة: السيرة الذاتية من الفينيقية إلى اللاانتماء"، موقع محيط:

http://us.moheet.com/asp/subject.asp?ch=2

- عبد اللطيف، الدكتور محمد حماسة، 1410 (1990): "الجملة في الشعر العربي"، الطبعة الأولى، المدني، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
- عبد المطلب، الدكتور محمد، 1995: "بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي"، دار المعارف، القاهرة.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله: "كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر"، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، دار الفكر العربي، القاهرة.
- العقاد، عباس محمود، ١٩٧٢: "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، سلسلة كتاب الهلال (العدد ٢٥٢)، نشرة دار الهلال، القاهرة.

- العلمي، محمد، 1414 (1983): "العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك"، الطبعة الأولى، النجاح الجديدة، نشرة دار الثقافة، الدار البيضاء.
- العلوي، يحيى بن حمزة: "كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، نشرة دار الكتب العلمية، بيروت.
- عناني، الدكتور محمد، 1996: "المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي"، الطبعة الأولى، دار نوبار، نشرة الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).
- عياد، دكتور شكري محمد:
  - أ=1978: "موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية"، الطبعة الثانية، دار الأمل، القاهرة.
  - ب=1993: "المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين"، سلسلة عالم المعرفة (العدد 177)، نشرة المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب.
- العيسى، إسماعيل جبرائيل، 1406 (1986): "نقض أصول الشعر الحر: دراسة نقدية في العروض وأوزان الشعر الحر"، الطبعة الأولى، دار الفرقان، الأردن.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان: "كتاب الموسيقى الكبير"، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة الدكتور محمود أحمد الحفني، نشرة دار الكاتب، القاهرة.
- فاضل، جهاد: "أسئلة الشعر"، نشرة الدار العربية للكتاب، ليبية.
- الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد: "كتاب العين"، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس (العدد 16)، نشرة دار الرشيد، العراق.

- الفرزدق، أبو فراس همام بن غالب، 1417 (1997): "ديوانه"، شرح الدكتور علي مهدي زيتون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت.
- فندريس، جوزيف، 1950: "اللغة"، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية.
- فنسنت، بورانيللي، 1950: "إدجار ألان بو القصصي والشاعر"، ترجمة عبد الحميد حمدي، مراجعة أحمد خاكي، دار النشر للجامعات المصرية، عن رحاحلة، أحمد زهير عبد الكريم، 2010: "القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر"، دكتوراة مخطوطة بكلية الدراسات العليا من الجامعة الأردنية، عَمان.
- فيشر، إرنست: "ضرورة الفن"، تعريب الدكتور ميشال سليمان، نشرة دار الحقيقة، بيروت.
- الفيومي، الدكتور سعيد محمد، 2007: "فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي"، سلسلة الدراسات الإنسانية (العدد 2 من المجلد 15)، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة.
- العقاد، عباس محمود، 1972: "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، سلسلة كتاب الهلال (العدد 252)، القاهرة.
- قاسم، الدكتور عدنان حسين، 1411 (1991): "الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس"، الطبعة الأولى.
- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، 1407 (1987): "كتاب الأمالي"، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي، الطبعة الثانية، دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، بيروت.
- القاهري، مجمع اللغة العربية، 1983، المعجم الفلسفي، طبعة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة.

- قباوة، الدكتور فخر الدين، 1403 (1983): "إعراب الجمل وأشباه الجمل"، الطبعة الرابعة، دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم:
  - أ=1966: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الأولى، نشرة دار الكتب الشرقية، تونس.
  - ب=1981: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، نشرة دار الغرب الإسلامي.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، 1981: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.
- كريم، الدكتور مختار، 2006: "الأسلوب والإحصاء"، الطبعة الأولى، نشرة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس.
- كشك، الدكتور أحمد محمد عبد العزيز:
  - أ=1983: "القافية تاج الإيقاع الشعري"، الطبعة الأولى.
  - ب=1989: "التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع"، الطبعة الأولى.
- كوين، جون، 1990: "بناء لغة الشعر"، ترجمة الدكتور أحمد درويش، طبعة الأهرام، نشرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: "الكامل في اللغة والأدب"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة دار الفكر العربي، القاهرة.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين: "ديوانه":
  - أ=1407 (1986)، شرح عبد الرحمن البرقوقي، نشرة دار الكتاب العربي، بيروت.

- ب=شرح أبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، نشرة دار المعرفة، بيروت.
- ج=شرح أبي العلاء أحمد بن سليمان التنوخي المعري، الطبعة الثانية، نشرة دار المعارف، القاهرة.

- المجذوب، الدكتور عبد الله الطيب، 1991: "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"، دار جامعة الخرطوم.
- المحاسني، الدكتور زكي: "المتنبي"، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة.
- محمود، الدكتور زكي نجيب، 1408 (1988): "قشور ولباب"، دار الشروق، القاهرة.
- المحمودي، الدكتور أحمد عطية، 1999: "الخرم والخزم في الدراسات العروضية"، مجلة كلية دار العلوم (عدد يوليو)، جامعة القاهرة.
- ملاس، مختار، 1437 (2016): "إشكاليات المصطلح العروضي"، مجلة جذور (العدد 42)، النادي الأدبي، جدة.
- مخلوف، حسنين محمد، 1988: "كلمات القرآن: تفسير وبيان"، دار المعارف، القاهرة.
- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى: "الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر"، تحقيق الأستاذ علي محمد البجاوي، نشرة دار الفكر العربي، القاهرة.
- المرزوقي، أحمد بن محمد، 1411 (1991): "شرح ديوان الحماسة"، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت.
- مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب الرازي: "تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق"، تقديم حسن تميم، الطبعة الثانية، نشرة دار مكتبة الحياة، بيروت.
- مصلوح، الدكتور سعد عبد العزيز:

- أ=1410 (1989): "دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة"، الطبعة الأولى، نشرة عالم الكتب، القاهرة.
- ب=1991: "نحو آجرومية للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية"، مجلة فصول (العددان الأول والثاني)، الهيئة المصرية العامة للكتّاب.

- المعري (أبو العلاء أحمد بن سليمان):
  - أ=1402 (1982): " لزوم ما لا يلزم"، تحقيق إبراهيم الإبياري، الطبعة الثانية، نشرة دار الكتب الإسلامية، القاهرة، دار الكتّاب اللبناني، بيروت.
  - أ=1402 (1982): " لزوم ما لا يلزم"، تحقيق إبراهيم الإبياري، الطبعة الثانية، نشرة دار الكتب الإسلامية، القاهرة، دار الكتّاب اللبناني، بيروت.
  - ج="اللزوميات"، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
  - د="لزوم ما لا يلزم"، شرح الدكتور طه حسين وإبراهيم الأبياري، سلسلة ذخائر العرب (العدد 13)، نشرة دار المعارف، القاهرة.
  - هـ ="الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ"، ضبط محمود حسن الزناتي وتفسيره، طبعة دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- مكاوي، الدكتور عبد الغفار، 1972: "ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر"، الهيئة المصرية العامة للكتّاب.
- مكليش، أرشيبالد، 1963: "الشعر والتجربة"، ترجمة سلمى الخضراء الجيّوسي، مراجعة توفيق صايغ، نشرة دار اليقظة العربية بيروت، مؤسسة فرنكلين، نيويورك.

- الملائكة، نازك، 1983: "قضايا الشعر المعاصر"، الطبعة السابعة، نشرة دار العلم للملايين، بيروت.
- ناصف، الدكتور مصطفى:
  - أ=1409 (1989): "اللغة بين البلاغة والأسلوبية"، نشرة النادي الأدبي الثقافي (العدد 53)، جدة.
  - ب=1417 (1997): "محاورات مع النثر العربي"، الطبعة الأولى، سلسلة عالم المعرفة (العدد 218)، نشرة المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والعلوم والآداب.
- النطافي، الدكتور محمد ذيب، 1982: "حركة الروي في الشعر العربي"، مجلة كلية الآداب بجامعة الملك سعود (العدد 9).
- النسائي، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب، 1411 (1991): "السنن الكبرى"، تحقيق عبد الغفار البنداري وسيد كسروي حسن، الطبعة الأولى، نشرة دار الكتب العلمية، بيروت.
- النابغة، أبو أمامة الذبياني: "ديوانه"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب (العدد 52)، دار المعارف، القاهرة.
- الهاشمي، السيد أحمد، 1393=1973: "ميزان الذهب في صناعة شعر العرب"، دار الكتب العلمية، بيروت.
- هدارة، الدكتور محمد مصطفى، 1985: "الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم"، مجلة فصول (العدد الأول من المجلد السادس)، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد: "شرح ديوان المتنبي"، طبعة برلين.

- الواد، الدكتور حسين، 2010: "نظر في الشعر القديم"، جامعة الملك سعود (إصدارات كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها [العدد 2]).
- الوطواط، أبو إسحاق بن يحيى الكتبي: "غرر الخصائص الواضحة وعرر النقائص الفاضحة".
- الوعر، الدكتور مازن، 1989: "دراسات لسانية تطبيقية"، الطبعة الأولى.
- ويليك، رينيه، 1987: "مفاهيم نقدية"، ترجمة الدكتور محمد عصفور، الطبعة الأولى، نشرة المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب.
- ويليك، رينيه، وارين، أوستن، 1985: "نظرية لأدب"، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الدين الخطيب، الطبعة الثالثة، نشرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- يونس، الدكتور علي:
  - أ=1993: "نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي"، الهيئة المصرية العامة للكتّاب.
  - ب=1997: "بحوث في الشعر واللغة"، نشرة مكتبة الآداب، القاهرة.

تَعْرِيفُ الْكَاتِبِ



الدكتور محمد جمال صقر، مصري مولود بمصر في ١٣٨٥/١١/٢٨ (١٩٦٦/٣/٢٠). كاتب أديب لغوي، أستاذ بقسم النحو والصرف والعروض، من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، مشغول من الأدب بالشعر والقصة والمقال ومن اللغة بنظرية النصية العروضية وتطبيقاتها، في موقعه هذا: www.mogasaqr.com، بيان سيرته العلمية والعملية، وطائفة من أعماله كبيرة متنوعة.